Černy

Die deutsche Dichtung

Ausgabe für Gymnasien und Realschulen

Die deutsche Dichtung

Grundzüge der deutschen Literaturgeschichte für Gymnasien, Realschulen und verwandte Lehranstalten

von

Dr. Johann Černy

Mit einem Anhang:

Hauptformen der Dichtung

von Prof. Dr. R. Findeis und Dr. Johann Černy

Dritte Auflage

Im wesentlichen ein unveränderter Abdruck der mit Ministerialerlaß vom 30. September 1919, Z. 20141, zulässig erklärten 2. Auflage



Wien 1921
Verlag von F. Tempsky

Inhalt.

Anhang.



Einleitung.

1. Begriff und Einteilung der deutschen Literaturgeschichte.

Das lateinische Wort litterae bedeutet „Buchstaben" und das durch sie Ausgedrückte; in diesem ursprünglichen Sinne ist also Literatur alles, was uns durch die Schrift überliefert worden ist. Doch wird das Wort auch in einem engern Sinne gebraucht und bezeichnet dann die „schöne Literatur" (wie man früher, den französischen Ausdruck belles lettres übersetzend, sagte) oder die Dichtung, das sind Werke, die nicht dem praktischen Nutzen oder der Erforschung der Wahrheit und Wirklichkeit, sondern der Ergötzung und Erhebung des Lesers oder Zuhörers dienen. Der Gegenstand der Poesie ist nicht das Tatsächliche, sondern das Mögliche, ihre Quellen sind Phantasie und Gemüt des Künstlers, der mit den gleichen Fähigkeiten in uns rechnet. Auch wenn er nur die Natur nachahmt (Naturalismus), zeigt er sie, wie sie ihm erscheint, und seine Persönlichkeit ist es vor allem, die uns an seinem Werke interessiert. Die gebundene Rede (der Vers) ist für die Dichtung nicht wesentlich; auch ohne Rhythmus, in der „Prosa", sind die höchsten poetischen Wirkungen erzielt worden. Nun kann uns auch ein wissenschaftliches Werk durch die Anmut seiner Darstellung Vergnügen bereiten; denn auch der Forscher ist wie jeder Mensch bis zu einem gewissen Grade Dichter. Bei der ungeheuern Masse des Geschriebenen (gegenwärtig erscheinen in deutscher Sprache jährlich gegen 40.000 Schriften) ist aber eine Einschränkung auf die Werke geboten, deren Wert hauptsächlich in der Formung eines bedeutsamen Inhalts liegt. Die Geschichte der deutschen Literatur ist also im wesentlichen eine Geschichte der deutschen Dichtung; nur für die älteste Zeit werden als Sprachquellen auch andere Aufzeichnungen und später die wissenschaftlichen Werke berücksichtigt, die auf die Entwicklung der deutschen Dichtung einen größern Einfluß geübt haben.

Die Einteilung von geschichtlichen Vorgängen in Perioden ist nur ein Notbehelf, ein Mittel zur bessern Übersicht. Für die Geschichte der deutschen Literatur gibt uns den besten Einteilungsgrund die Entwicklung der deutschen Sprache. Wir unterscheiden da drei große Perioden: die althochdeutsche (ahd.) von ungefähr 750 bis etwa 1050, die mittelhochdeutsche (mhd.) bis etwa 1520 und die neuhochdeutsche (nhd.). Die lange Zeit vor dem Entstehen der ältesten Schriftdenkmale nennen wir die Urzeit. Eine eigentliche Schriftsprache gab es allerdings in der ältesten Zeit nicht und auch die mittelhochdeutsche Dichtersprache ist nicht ganz einheitlich; erst das Ansehen der Bibelübersetzung Luthers bewirkte, daß deren Sprache allmählich zum Range einer allgemein verbindlichen Schriftsprache erhoben wurde.

Innerhalb der durch die großen Sprachperioden bestimmten Zeiträume kommen wir dadurch zu Unterabteilungen, daß wir den allgemeinen Charakter

der deutschen Literatur, die vielfach durch die geschichtlichen Ereignisse und durch fremde Literaturen beeinflußt wurde, in Betracht ziehen. Wir erhalten damit die folgenden Perioden, die durch die beigesetzten Jahreszahlen nur ganz ungefähr abgegrenzt werden:

I. **Die Urzeit** (bis etwa 750). Heidnische Dichtung. Entstehung der Heldensage.

II. **Die althochdeutsche Zeit** (750—1050).
   1. Die Zeit der Karolinger (750—911). Verfall der nationalen Heldendichtung. Entstehung einer christlichen Literatur in deutscher Sprache.
   2. Die Zeit der sächsischen und der ersten fränkischen Kaiser (911—1050). Völliger Verfall der deutschen Literatur.

III. **Die mittelhochdeutsche Zeit** (1050—1520).
   1. Die Vorbereitungszeit (1050—1170).
   2. Die mittelhochdeutsche Blütezeit (1170—1350). Die Dichtung in der Pflege der Ritter.
   3. Die bürgerlich-volkstümliche Dichtung (1350—1520).

IV. **Die neuhochdeutsche Zeit** (seit 1520).
   1. Das Zeitalter der Reformation (1520—1617). Von Luther bis Opitz.
   2. Die Renaissancedichtung (1617—1767). Von Opitz bis zu Herders Auftreten.
   3. Die zweite Blütezeit (das goldene Zeitalter), 1767—1830. Von Herders Auftreten bis zur französischen Julirevolution.
   4. Das silberne Zeitalter (1830—1885).
   5. Die Dichtung der Gegenwart (seit 1885).

2. Die Stellung der germanischen Sprachen innerhalb des arischen Sprachstamms und der deutschen Sprache innerhalb der germanischen. Die deutschen Mundarten. Die Schrift.

Die germanischen Sprachen, zu denen die deutsche gehört, sind verwandt mit einer Reihe anderer Sprachen, die man die arischen oder die indogermanischen nennt. Wie sich diese Sprachen entwickelt haben und in welchem Verhältnis sie zueinander stehen, kann nur vermutet werden. Man nimmt gegenwärtig an, daß die Urahnen aller der Völker, die zum arischen „Sprachstamm" gehören, in grauer Vorzeit ein Volk gebildet haben. Die Wohnsitze der Arier dürften sich von Mitteleuropa in die russische Steppe hinein erstreckt haben. Doch schon in dieser Urheimat sprachen nicht alle Arier ganz gleich, sondern es gab schon damals Verschiedenheiten, die allerdings der Verständigung unter den Volksgenossen nicht sehr hinderlich waren, ähnlich unsern Dialekten. Als sich aber das Volk spaltete und über Europa, Vorderasien und Indien verbreitete, entwickelte sich unter dem Einfluß verschiedenen Klimas und verschiedener sonstiger Lebensbedingungen die Sprache jedes Teils unabhängig von der der andern und allmählich wurden diese Unterschiede so groß, daß einander jetzt die Völker der arischen Sprachgruppe gar nicht mehr verstehen, obwohl noch viele Wurzeln ihren Sprachen gemeinsam sind und auch die Art der Biegung und Wortbildung vielfach gleich ist.

Die sprachliche Verwandtschaft deckt sich durchaus nicht mit der körperlichen; denn die Völker haben sich im Laufe der Jahrtausende stark und mannigfaltig miteinander vermischt und es ist wiederholt vorgekommen, daß ein ganzes Volk die Sprache eines andern angenommen hat; so waren die Altpreußen ein den Slawen nahverwandtes Volk (s. u.).

Als Hauptäste des indogerm. Sprachstammes betrachtet man acht alte Sprachen und nimmt an, daß auf sie die heutige Mannigfaltigkeit zurückzuführen ist: 1. das **Indo-Iranische.** Aus dieser Sprache sind hervorgegangen: das Altindische (in der ältesten Gestalt Vedisch, in der späteren Sanskrit = die reine, heilige Sprache), das Altbaktrische (auch Zend genannt; Hauptdenkmal ist das Avesta, das die Lehre des mythischen Religionsstifters Zoroaster oder Zarathustra enthält) und das Altpersische. 2. das **Armenische.** 3. das **Albanische.** 4. das **Altgriechische,** das sich unter Aufnahme vieler fremder, namentlich slawischer Bestandteile zum Neugriechischen entwickelt hat. 5. das **Italische,** dessen wichtigster Zweig die Sprache Roms, das Lateinische, war. Aus der Vermischung der lateinischen Volkssprache mit andern Sprachen sind allmählich die romanischen Sprachen entstanden: das Italienische, dem das Friulanische und das Ladinische nahe verwandt sind, das Französische, Spanische, Portugiesische und Rumänische. 6. das **Keltische,** verzweigt in das Britische und das Gälische. Das Britische zerfällt wieder in das Walisische oder Kymrische, das noch von mehr als einer Million Menschen gesprochen wird, und das Bretonische, die Sprache der aus Cornwallis (der südwestl. Spitze Englands) in die Bretagne eingewanderten Kelten. Im Gälischen unterscheidet man das Hochschottische oder Gälische im engern Sinne (im schottischen Hochland) von dem Irischen, dessen sich in Irland und in Nordamerika noch ungefähr eine Million bedient. 7. das **Baltisch-Slawische,** die Grundsprache der baltischen und der slawischen Völker. Balten waren die alten Preußen, die seit der Eroberung ihres Landes durch den Deutschen Orden (im 13. Jhd.) germanisiert wurden; im 17. Jhd. starb ihre Sprache ganz aus. Lebendige Sprachen sind dagegen noch das Litauische (im nördl. Ostpreußen um Tilsit und Memel und in dem angrenzenden Teile Rußlands) und das Lettische (in Kurland und im südl. Livland). Die Vorfahren der Slawen spalteten sich zunächst in zwei Völker, deren jedes wieder in mehrere Teile zerfiel. Dem ost-südslawischen Zweige gehören an: die Russen (Großrussen, Weißrussen, Kleinrussen oder Ruthenen), die Bulgaren, die Serbokroaten und die Slowenen; dem westslawischen Zweige: die Tschechen (Slowaken), die Polen und die Lausitzer oder Wenden. In einigen Landstrichen der alten Lausitz (um Bautzen und Kottbus) hat sich das Wendische noch erhalten. Das älteste slawische Schriftdenkmal ist die Übersetzung der Bibel und andrer kirchlicher Schriften, die die Slawenapostel Methodius und Cyrillus um die Mitte des 9. Jhds., zunächst zu Zwecken ihrer Mission in Mähren, geschrieben haben. Da die beiden aus der Gegend von Saloniki kamen, ist ihre Sprache wahrscheinlich das Altbulgarische; sie war bei den griechisch-katholischen Slawen bis ins 18. Jhd. hinein die allgemeine Schriftsprache. 8. das **Germanische,** das sich am besten im Gotischen (Got.), im Altnordischen (An.), im Angelsächsischen (Agſ.) und im Altsächsischen (Aſ.) bewahrt hat; durch

Vergleichung dieser Sprachen, die wir aus umfangreichern Schriften kennen, sucht die Sprachwissenschaft die unbekannte gemeinsame Sprache der ältesten Germanen (das „Urgermanische") zu erschließen. Sie hat sich hauptsächlich durch die folgenden Veränderungen von der idg. Grundsprache geschieden:

1. das germanische **Akzentgesetz.** Das Indogermanische war eine „singende" Sprache, d. h. der Akzent wurde vornehmlich durch Erhöhung des Tones hervorgebracht. Er war frei, an keine bestimmte Silbe gebunden; vgl. *θάλαττα, θαλάττης, θαλαττῶν; ἔλεγον, λέγω, λεγόμενος, λεγομένων*; lat. fráter, fratérnus, fraternórum, fraternitátis; ámo, amávi, amavísti. Im Germanischen verlor der Akzent immer mehr seinen musikalischen Charakter und wird heute fast nur durch den größeren Luftdruck erzeugt. Da unser Körper am Anfang einer Tätigkeit immer größere Kraft entwickelt als späterhin, wurde der Akzent mehr und mehr auf die Stammsilbe beschränkt: Frúcht, befrúchten, frúchtbar, Frúchtbarkeit. Damit hängen zusammen

2. die germanischen **Auslautgesetze.** Da für die Endsilben immer weniger Kraft des Atems übrig blieb, fielen ihre kurzen Vokale größtenteils ganz ab, während die Längen zumeist gekürzt wurden: *οἶδε* — got. wait, lat. lupus — got. wulfs; *ὕδωρ* — ahd. wazzăr, dorisch *πατάρ* — got. fadăr. Auch die Zahnlaute d und t fielen im Auslaut ab; m wurde zu n und verschwand zuweilen ganz, sogar samt dem vorhergehenden kurzen Vokal: lat. velit — got. wili (er will), lat. sedebant — ahd. sâzun; lat. istum — den, lat. iugum — got. juk (Joch).

3. Die Verschiedenheit der ursprünglichen Betonung spiegelt sich auch in gewissen Erscheinungen der germanischen **Lautverschiebung.** So nennt man die gesetzmäßigen Veränderungen, die die Mehrzahl der alten Konsonanten, vermutlich zwischen 400 und 250 v. Chr., im Germanischen durchgemacht hat. Nach Vorarbeiten des dänischen Sprachforschers Rask hat sie Jakob Grimm (S. 204) in seiner „Deutschen Grammatik" 1822 zum erstenmal genau beschrieben. Die Lautverschiebung erstreckte sich hauptsächlich auf drei Konsonantengruppen:

a) Die idg. behauchten weichen („tönenden" oder „stimmhaften") Verschlußlaute (mediae aspiratae) **bh, gh, dh** (griech. *φ, χ, ϑ*) wurden im Germ. zunächst zu tönenden Spiranten (Reibelauten: w, j, z), aus denen sich allmählich die unbehauchten Medien **b, g, d** entwickelten: *φέρειν* — lat. ferre — ahd. beran (vgl. Bahre, fruchtbar), lat. fagus — **B**uche, lat. frater — **B**ruder, *γράφω* — gra**b**e, *νεφέλη* — Ne**b**el; *χήν* — **G**ans, *ἄγχω* (schnüre) — verw. en**g**, *λέχος* — Lager, *στείχω* — steigen; *θύρα* — got. **d**aur (spr. dör), *ἔθος* — got. si**d**us.

b) Für die Verschiebung der stimmlosen Verschlußlaute (tenues) **p, k, t** war der idg. Akzent maßgebend. Sie wurden im Germ. zu den entsprechenden tonlosen Spiranten **f, h** (= ch), **þ** (auszuspr. wie das engl. th), wenn im Idg. der unmittelbar vorhergehende Vokal den Akzent trug, und im Anlaute; stand der Akzent an anderer Stelle, dann schritt die Verschiebung weiter vor zu den entsprechenden tönenden Spiranten, die sich in der Folge — wie die aus alten mediae aspiratae entstandenen — zu Medien (lat. **b, g, d**) entwickelten (Verners Gesetz). Beispiele: lat. nepos — Neffe, lat. porcus — Ferkel, *πέντε* — fünf, aber: *ἑπτά* — sieben (germ. siwun), *ὑπέρ* — über; lat. seco — Sachsen, lat. noct s — Nächte, lat. pecus — ahd. fihu (spr. fichu), lat. duco — got. tiuhan, lat. cano — got.

hana (Hahn, eig. „Sänger"), aber: ἑκυρά — Schwieger(mutter), ὄνυξ (aus ὄνυκς) — Nagel; lat. frater — got. brôþar, lat. tu — got. þu, lat. tacere — got. þanjan, aber: πατήρ — got. fadar, ἑκατόν — hundert, κλυτός — Chlodwig.

Am deutlichsten zeigt diese Doppelheit in der Tenues-Verschiebung der „grammatische Wechsel": je nach der ursprünglichen Stellung des Akzents steht innerhalb der Formen desselben Stammes f oder b, ch oder g, d oder t (die im Deutschen aus germ. þ und đ, dem weichen S-Laut, entstanden sind; s. S. 13 u.): geben — Gift, graben — Gruft, heben — Haft, treiben — Trift, Hof — hübsch, dürfen — darben, schnaufen — schnauben; ziehe — zog — gezogen, schlagen — Schlacht, pflegen — Pflicht, fliehen — fliegen, Höhe — Hügel, Reihe — Reigen, Schwager — Schwäher; schneide, Schneider — schnitt, geschnitten, Schnitter, leiden — litt, gelitten, sieden, Sud — sott, gesotten, Atem — Odem, alt — Aldermann, Oldenburg.

Unverschoben blieben die idg. Tenues nach s; t auch nach p und k: lat. conspicio — ahd. spehôn (spähen), lat. spuo — mhd. spîwen; lat. misceo — ahd. miskan, lat. scabere — ahd. skaban; στίζω — mhd. stechen, ἐστί — lat. est — ist; lat. captus — Haft, dor. σκᾶπτον — Schaft, ὀκτώ — lat. octo — acht, lat. nox (aus nocts) — Nacht.

Das Vernersche Gesetz gilt auch von der Bewahrung oder Verschiebung des idg. s; wenn der Akzent in der idg. Ursprache nicht unmittelbar vorher stand, wurde es zu z (weichem s), aus dem sich im Deutschen r entwickelte. Daher: gewesen — waren, genesen — nähren, lesen — lehren, verlieren — Verlust, frieren — Frost, kiesen — erkor, Kurfürst.

c) Die idg. Medien b, g, d verloren den Stimmton, wurden zu den Tenues p, k, t: κάνναβις — lat. cannabis — an. hampr, lat. labium — Lippe, lat. turba — verw. Tölpel; ἐγώ — lat. ego — got. ik, γόνυ — Knie, γέρανος — Kranich, ἔργον — Werk, ἀμέλγω — melken; οἶδα — lat. video — got. wait, lat. gelidus — kalt.

4. **Vokalwandel.** Idg. ĕ wurde zu germ. i, wenn darauf ein Nasal (m, n) + Konsonant folgte oder wenn in der nächsten Silbe i oder j stand: πέντε — got. fimf, ἐστί — ist, lat. medius — der mittlere. (I-Umlaut.) — Aus dem idg. i wurde meist germ. ĕ, aus dem idg. ŭ regelmäßig germ. ŏ, wenn in der nächsten Silbe e, a oder o folgte, ohne daß j oder Nasal + Konsonant dazwischen stand: πείθω (St. πιθ) — ahd. bĕta (Gebet), lat. nīdus (aus nizdos) — Nest, lat. vices — Wechsel, lat. vivus (urspr. Endung — os) — Quecksilber, aber: got. bidjan (bitten), lat. vitis (Rebe) — verw. winden; ζυγόν — lat. iugum (aus iugom) — Joch, ahd. wir butum, zugum — gibotan, gizogan, aber: gibuntan, gisungan, got. fulljan — füllen, gegenüber „voll". (A-Umlaut oder Brechung.) — Idg. ŏ wird im Germ. zu ă (oi zu ai), ā zu ō: lat. hostis — Gast, τό — das, ὀκτώ — lat. octo — acht, οἶδα — got. wait; lat. fāgus — an. bók (Buche), dor. πᾶχυς — an. bógr (Bug).

Die Verschiedenheiten der germanischen Sprachen (der Name „Germanen" ist keltisch und bedeutet vermutlich „Nachbarn") ist ähnlich wie die der arischen zu erklären, durch Trennung und Auswanderung einzelner Teile des Urvolkes. Zuerst entstanden durch Losreißung zweier Teile drei Völker, die nach der geographischen Lage benannt werden: die Ostgermanen (Vandilier nennt sie der römische Geschichtschreiber Tacitus), die Nord- und die Westgermanen.

Das bedeutendste **ostgermanische** Volk waren die Goten. Sie trennten sich dadurch, daß ein Teil von ihnen westwärts zog, in die Ost- und die Westgoten.

Während von der *ostgotischen Sprache* nur wenige Trümmer auf uns gekommen sind, ist uns die *westgotische* durch ein größeres Denkmal, das älteste in einer germ. Sprache, genauer bekannt. **Wulfila** (= Wölflein, griech. Ulfilas, 310—382), der Bischof der christlichen Westgoten, die ihr heidnischer König 348 aus der Heimat im heutigen Siebenbürgen und Rumänien nach Mösien (zwischen der Donau und dem Balkan) vertrieb, *übersetzte die Bibel* in die Sprache seines Volkes. In dem „*silbernen Kodex*" (silberne Buchstaben auf purpurnem Pergament), der jetzt in Upsala liegt, sind uns beträchtliche Teile dieser Übersetzung, die meisten aus dem Neuen Testament, erhalten. — Von den Sprachen der übrigen Ostgermanen (Burgunden, Vandalen, Gepiden u. a.) wissen wir fast nichts.

Das „**Urnordische**" wurde zunächst zu zwei Sprachen, dem *Westnordischen* und dem *Ostnordischen*. Jenes verzweigte sich dann wieder in das *Isländische* und das *Norwegische*, dieses in das *Dänische* und das *Schwedische*.

Von der reichen *altnordischen Literatur* ist uns ziemlich viel bekannt. Für die Geschichte der deutschen Literatur sind besonders diejenigen Werke wichtig, die sich stofflich mit der deutschen Heldensage berühren. An erster Stelle steht da die sogenannte **ältere** oder **Lieder-Edda**, eine in der ersten Hälfte des 13. Jhds. auf Island veranstaltete Sammlung alter Götter- und Heldenlieder, die zwischen 850 und 1050 teils in Norwegen, teils auf Island, teils auf Grönland entstanden sind. Die Handschrift stammt allerdings erst aus dem Ende des 13. Jhds. Ein prosaischer Text stellt darin oft den Zusammenhang zwischen den Liedern her. Ganz in Prosa gehalten sind die eigentliche („**jüngere**") **Edda**, ein Lehrbuch der Dichtkunst, um 1230 von dem isländischen Gelehrten Snorri Sturluson verfaßt, und die **Thidrekssaga** (Sage von Dietrich von Bern), niedergeschrieben um 1250 in Norwegen, größtenteils nach deutschen Berichten.

Auch die **Westgermanen** blieben nicht beisammen, sondern es trennten sich außer den *Langobarden*, deren Sprache verschollen ist, die Vorfahren der heutigen Friesen und Engländer von den übrigen los. Ein Teil der *Anglofriesen* wanderte um 450 nach England aus und seine Sprache entwickelte sich zu dem *Altenglischen* oder *Angelsächsischen*. Die Sprache der im nördlichen Teil der heutigen Niederlande, auf den deutschen Nordseeinseln und an der Westküste Holsteins Zurückgebliebenen erhielt sich in ihrem altertümlichen Zustande bis gegen 1600 und ging dann nach und nach in das *Neufriesische* über.

Das bedeutendste Denkmal der *angelsächsischen Literatur* ist das Heldengedicht „**Beowulf**" aus der Mitte des 8. Jhds. Beowulf, der Fürst der Geaten (im schwedischen Götaland), befreit Jütland von Grendel, indem er dieses blutgierige Ungeheuer und später auch dessen grausige Mutter tötet. In die Heimat zurückgekehrt, regiert er lange Jahre glücklich als König. Da verwüstet ein Drache sein Land; er erlegt ihn, trägt aber selbst aus dem Kampfe eine tödliche Wunde davon.

Die folgende Tabelle mag die Gliederung der germ. Sprachen veranschaulichen:

- Germanisch
  - Westgermanisch
    - Anglofriesisch (Langobardisch)
      - Angelsächsisch
        - Englisch
      - Altfriesisch
        - Neufriesisch
    - **Deutsch**
  - Nordgermanisch (Urnordisch)
    - Westnordisch
      - Isländisch
      - Norwegisch
    - Ostnordisch
      - Dänisch
      - Schwedisch
  - Ostgermanisch
    - Gotisch
      - Westgotisch
      - Ostgotisch

Die **Deutschen** zerfielen noch vor Beginn ihrer literarischen Entwicklung wieder in eine Anzahl von Stämmen und besiedelten verschiedene Teile des heutigen

deutschen Sprachgebietes. Mit der räumlichen Trennung war auch eine verschiedene Ausbildung der Sprache gegeben, es entstanden die deutschen Dialekte.

Das Wort „d e u t s ch" ist abgeleitet von dem ahd. diot, mhd. diet = „Volk" (vgl. die Namen Dietrich = Volkskönig, Dietmar = der im Volke Berühmte); ahd. diutisc, mhd. tiutesch, tiusch, bedeutet also „volkstümlich". Der Gegensatz der volkstümlichen Sprache war das Latein, bis tief ins Mittelalter hinein die Sprache der Gebildeten.

Die Verschiedenheit der deutschen Mundarten ist zum großen Teil darauf zurückzuführen, daß um 600 n. Chr. einige Konsonanten einer zweiten Lautverschiebung unterworfen wurden, die nur im Süden des deutschen Gebietes (Oberdeutschland) durchdrang, während sie in Mitteldeutschland nur zum Teil, und zwar nicht gleichmäßig in allen Gauen, durchgeführt wurde und die Norddeutschen (Niederdeutschen) nur einen einzigen Konsonanten anders auszusprechen begannen. Da das Oberdeutsche im wissenschaftlichen Gebrauch Hochdeutsch heißt, nennt man die zweite Lautverschiebung auch die hochdeutsche.

Der Ausdruck „h o ch d e u t s ch" geht wahrscheinlich auf ein Mißverständnis zurück und sollte richtig „hofdeutsch" lauten. Man meinte damit die Sprache der kaiserlichen Kanzlei seit Karl IV. (s. S. 74), die im wesentlichen mitteldeutsch war; auf ihr beruht unsere Schriftsprache.

Die zweite Lautverschiebung betraf besonders die germ. Tenues **p, k, t.** Wenn sie im Anlaut oder nach einem Konsonanten standen oder verdoppelt waren, wurden sie zu den entsprechenden Affrikaten **pf, k** (das **kch** der Tiroler Mundart), **z** (tz), wenn sie dagegen einem Vokal folgten, zu den tonlosen Spiranten **ff,** das nach langem Vokal vereinfacht wurde, **ch,** ss (ß, im Auslaut s). Wir erkennen diesen Vorgang, wenn wir die unverschobenen englischen oder niederdeutschen (nd.) Formen eines Wortes den hochdeutschen (hd.) gegenüberstellen. An Lehnwörtern, die vor der Lautverschiebung aus dem Lateinischen ins Deutsche gedrungen sind, können wir die Verschiebung auch durch den Vergleich mit den lat. Wörtern selbst feststellen:

germ. **p** — hd. **pf** oder **ff** (f): nd. **P**und (lat. pondus), **P**ingsten, Kar**p**en — hd. **Pf**und, **Pf**ingsten, Kar**pf**en, lat. pilum — hd. **Pf**eil, aber: engl., nd. up — auf, nd. a**p**en, Kü**p**er — offen, Küfer (Kellermeister), lat. piper — Pfeffer.

germ. **k** — hd. **k** (= **kch**) oder **ch**: lat. cuprum — **K**upfer (Ausspr. Kchupfer), carcer — **K**erker, aber: lat. securus, nd. siker — hd. si**ch**er, dictare — di**ch**ten, nd. o**k**, maken — hd. auch, machen.

germ. **t** — hd. **z** (tz) oder ss (ß): nd. **T**id, **T**unge, **t**wei, **t**au, Har**t**, si**tt**en — hd. **Z**eit, **Z**unge, **z**wei, **z**u, Her**z**, si**tz**en, lat. tegula, planta — **Z**iegel, Pflan**z**e, aber: nd. Water, eten, bet, blot, dat, wat, allet — hd. Wasser, essen, bis, bloß, das, was, alles, lat. strata (via) — Straße.

Ferner wurde germ. **d** zu **t** verschoben: engl. side, gard — Seite, Garten, nd. **D**isch, ra**d**en, ha**dd**e, Ol**d**enburg — hd. **T**isch, ra**t**en, ha**tt**e, Al**t**enburg.

Im ganzen deutschen Sprachgebiet wurde germ. **þ** zu **d**: got. þiudareiks — Dietrich, engl. the, that (got. þata), thorp (got. þaurp), brother (got. brôþar) — der, das, Dorf, Bruder.

Unverschoben blieben die Tenues auch diesmal in den Verbindungen **sp, sk, st, ft** (aus idg. pt), **ht** (aus idg. kt). (Beispiele s. S. 11.) **St, sp** werden von einem Teil der Niederdeutschen heute noch so gesprochen, wie sie geschrieben werden, **sk** wurde erst im Mhd. zu unserem **sch.** Auch vor **r** wurde **t** von der zweiten Lautverschiebung nicht betroffen: Trauer — nd. Truer, engl. **true** — treu.

Außer ihrem Verhalten zur Lautverschiebung zeigen die deutschen Dialekte in den Wortformen eine Reihe anderer Unterschiede; dazu kommt noch der jeder Mundart eigentümliche Wortschatz. Unsere Schriftsprache hat sich immer wieder durch Aufnahme von Dialektwörtern bereichert. Die Verteilung der Mundarten ist heute ungefähr dieselbe wie in der ahd. Zeit, nur daß sich die deutsche Sprachgrenze über die Elbe weit nach Osten vorgeschoben hat und auch nach Süden etwas erweitert worden ist.

Die Nordgrenze des Mitteldeutschen läuft von der Maas nördlich von Aachen nach Düsseldorf, wendet sich dann in einem südwärts ausschweifenden Bogen nach Osten und jenseits der Elbe bei Wittenbrrg nach Nordosten; im Süden und Südosten von Elbing breitet sich eine große mitteldeutsche Dialektinsel aus. Die südliche Grenzlinie beginnt nordwestlich von Straßburg, überschreitet bei Germersheim den Rhein, bei Mosbach den Neckar, bei Prozelten den Main, geht über die Höhen des Spessarts, der Rhön und des Thüringerwaldes, durchzieht den Süden Sachsens, schneidet den Norden Böhmens, Mährens und Schlesiens ab; auch die Sprachinseln in Mähren (außer der Iglauer) und in Oberungarn sind mitteldeutsch (md.). Die Mundarten des fränkischen Stammes werden dadurch in eine md. und eine od. Gruppe zerlegt.

Der westliche Bestandteil des **Niederdeutschen** ist das Niederfränkische, und zwar das Holländische (in den Niederlanden und dem nördlichen Ende der Rheinprovinz) und das Flämische (im nördlichen Belgien). Während das Holländische stets Literatursprache blieb verschwand das Niedersächsische, im ältesten Zustande Altsächsisch, im spätern Plattdeutsch genannt, nach verheißungsvollen Anfängen fast ganz aus der Literatur und das Flämische ging im schriftlichen Gebrauch gleichfalls zurück. Erst im 19. Jhd. erhob sich die flämische Literatur wieder und auch das Platt wurde neuerdings Dichtersprache (s. S. 309).

Die **mitteldeutschen** Dialekte zerfallen in eine westliche und eine östliche Gruppe. Innerhalb des Westmitteldeutschen unterscheidet man das Mittelfränkische (genauer Mittelrheinfränkische) in der Hauptmasse der Rheinprovinz bis ungefähr an die Mündung der Lahn, den Westerwald und den Hunsrück, im südlichsten Zipfel Westfalens (dem Kreis Siegen), Luxemburg und dem nordwestlichen Teil Deutsch-Lothringens von dem Rheinfränkischen, das sich nordöstlich bis an die Werra hinzieht. Innerhalb des Mittelfränkischen ist wieder das nördlichere Ripuarische von dem südlicheren Moselfränkischen zu unterscheiden. Das Ostmitteldeutsche besteht aus dem Thüringischen, dem Obersächsischen und dem Schlesischen.

Die **oberdeutschen** Mundarten gliedern sich in drei Gruppen. Die erste bildet

das oberdeutsche Fränkisch, das im westlichen Teil Südfränkisch (genauer Südrheinfränkisch), im östlichen Ostfränkisch genannt wird. Jenes umfaßt das mittlere Baden um Karlsruhe und Pforzheim und das nördliche Württemberg, dieses den nordöstlichen Zipfel von Baden, das nordwestliche Bayern bis zu der Linie Lechmündung—Asch (ohne Nürnberg, wo der bayrische Dialekt gesprochen wird, und ohne die Gegend um Aschaffenburg, die zum rheinfränkischen Gebiet gehört), Koburg, Meiningen und das Vogtland (westlichste Sachsen). — Die zweite Gruppe sind die Dialekte des alemannischen Stammes, und zwar zerfällt das Alemannische zunächst in zwei Untergruppen: das Schwäbische in der Hauptmasse von Württemberg, in Hohenzollern und dem bayrischen Schwaben (westlich vom Lech) und das Alemannische im engern Sinne, in dem sich wieder Niederalemannisch (das Elsaß, das badische Rheintal von der südfränkischen Grenze bis Basel einschließlich, der mittlere Schwarzwald, die Gegenden nördl. vom Bodensee, Vorarlberg und das angrenzende Gebiet von Bayern) und Hochalemannisch (die Schweiz, das obere Rheintal, der südliche Schwarzwald) voneinander abheben. — Das übrige oberdeutsche Gebiet bewohnt der bajuvarische Stamm. Hier sind (nach Primus Lessiak) wieder drei Hauptmassen zu unterscheiden: das Nordbayrische oder Oberpfälzische (in der bayrischen Provinz Oberpfalz und in Westböhmen bis zur Linie Eisenstein—Schüttenhofen), das Mittel- oder Donaubayrische und das Süd- oder Alpenbayrische. Die Grenze zwischen dem Mittel- und Südbayrischen fällt ungefähr mit der von Bayern, Ober- und Niederösterreich einerseits, Tirol, Salzburg und Steiermark anderseits zusammen, doch gehören die Gegenden an der oberen Isar und um Reichenhall und Berchtesgaden zum Südbayrischen, Salzburg nördlich von der Landeshauptstadt, die Umgebung von Mariazell, die östlichste Steiermark und die deutschen Gebiete Westungarns zum Mittelbayrischen. (Die Deutschen Siebenbürgens sind Mittelfranken, eingewandert aus den Moselgegenden.) Das Hauptmerkmal des Alpenbayrischen ist, daß darin k auch im Inlaut wie kh oder kch klingt („schickhe" oder „schickche"), während das Donaubayrische und das Oberpfälzische kein behauchtes k im Inlaut kennen.

Alle die angegebenen Dialekte weisen wieder innerhalb ihres Bereichs größere und kleinere Schattierungen auf, so daß sich die Zahl der deutschen Mundarten gar nicht genau feststellen läßt. Ein Forscher hat z. B. im Egerlande 47 Mundarten unterschieden und selbst innerhalb einzelner großer Städte (Frankfurt, Nürnberg, Wien) lassen sich mundartliche Unterschiede wahrnehmen.

Die Kenntnis der **Schrift** war bei den alten Germanen wenig verbreitet. Ihre sogenannten Runen scheinen ursprünglich nicht einzelne Buchstaben, sondern ganze Begriffe bezeichnet zu haben, waren also eine Bilderschrift wie die chinesische. Ihr Name (got. rûna = Geheimnis; vgl. unser „raunen", geheimnisvoll zuflüstern) erklärt sich daraus, daß man diesen Zeichen Zauberkraft zuschrieb (s. S. 18). Durch den Handelsverkehr kam dann seit dem 2. oder 3. Jahrhundert n. Chr. das lateinische Alphabet nach Germanien, zuerst ins südliche Deutschland, und durch Umgestaltung der lateinischen Buchstaben

entstanden die uns bekannten Runen, die auf Grab- und Denksteinen, Balken, Spangen, Ringen, Waffen, Hörnern und andern Geräten eingeritzt sind (davon noch unser „reißen" = zeichnen, z. B. in „Reißbrett", „Grundriß", engl. write = schreiben). Ein ganzes Werk scheint in dieser Schrift nicht aufgezeichnet worden zu sein. Die meisten Runeninschriften sind uns in altnordischen Mundarten erhalten, und zwar in zwei Alphabeten: einem ältern mit 24 Zeichen und einem jüngern, das seltsamerweise nur aus 16 Zeichen besteht, weshalb einige für mehrere Laute gesetzt werden.

Die Abänderung der lateinischen Lettern in den Runen war besonders dadurch bedingt, daß sie zunächst in Holz geritzt wurden. Wegen Unvollkommenheit der Werkzeuge und aus Gründen der Deutlichkeit wich man runden Linien und dem Ritzen längs der Holzfasern aus, indem man den spitzen Winkel vor dem rechten bevorzugte, z. B. ᛒ für B, ᛏ für T, ᛋ für S.

Die Handschriften der germanischen Literaturwerke sind bereits alle im lateinischen Alphabet auf Pergament geschrieben. Unsere Kurrentschrift, die wie eine Rückkehr zu den Ecken der Runen aussieht, ist in den Klöstern aus dem Bedürfnis hervorgegangen, rasch schreiben zu können und mit dem Raum zu sparen.

Geschichte der deutschen Literatur.

I. Die Urzeit (bis etwa 750).

1. Das Altertum bis zum Beginn der Völkerwanderung (375).

Von den geographischen und politischen Verhältnissen, dem Charakter und der Lebensweise der alten Germanen hat der römische Geschichtschreiber Tacitus in seiner Germania (98 n. Chr.) einen ausführlichen Bericht gegeben. Er lobt ihre Tapferkeit, die Einfachheit und Reinheit ihrer Sitten, besonders ihre Treue, verschweigt aber auch nicht ihre Schwächen, so die Spielwut und die Uneinigkeit. Bei Tacitus finden wir auch die ersten Nachrichten über die Dichtung der Germanen. Wie bei allen Völkern ging in ihrer Dichtung der Gesang dem gesprochenen Worte voran. Wie bei den Indern und Griechen in ihrer ältesten Zeit dienten die Gesänge vor allem dem religiösen Zwecke. Namentlich bei Opfern ertönten Hymnen auf die Götter; Lobgesänge auf die göttlichen Stammväter der Germanen, Tuisto und seinen Sohn Mannus, werden uns durch Tacitus ausdrücklich bezeugt. Beim Auszug in die Schlacht wurde der Kriegsgott Donar, den Tacitus mit Herkules gleichsetzt, im Liede angerufen. Vor Beginn der Schlacht hielten die Krieger die Schilde vor den Mund und stimmten den rauhen barditus („Schwellgesang") an; je gewaltiger die Stimmen anschwollen, je lauter der Widerhall aus den Schilden dröhnte, desto mehr stieg die Siegeszuversicht. — Auch ihre hervorragenden Nationalhelden priesen die Germanen im Gesange. Tacitus erzählt in seinen „Annalen" (116 oder 117 n. Chr.), daß Arminius, der Befreier Deutschlands, noch damals, also mehr als 100 Jahre nach der Schlacht im Teutoburger Walde (9 n. Chr.), in Preisliedern fortlebte. — Über dem Grabhügel gefallener Helden erschollen Totengesänge. — Unter Liedern wurde die neuvermählte Frau in das Haus des Gatten geleitet.

Durchwegs waren es Chorgesänge, halb lyrisch, halb erzählend, und regelmäßig gesellten sich zu Wort und Melodie körperliche Bewegungen: Tanz, Marsch, feierlich gemessenes Dahinschreiten, Prozession.

Doch dürfte es bei den alten Germanen auch schon gesprochene Gedichte für den Vortrag des einzelnen gegeben haben. Sprichwörter wurden geprägt und liefen von Mund zu Mund, einer gab dem andern Rätsel in Versen zu lösen. Bei den öffentlichen Gerichtsversammlungen unter freiem Himmel waren eindrucksvolle poetische Formeln üblich und die mündlich fortgepflanzten

Rechtsgrundsätze hafteten gleichfalls durch ihre poetische Form fester im Gedächtnis. Wie bei den Griechen (z. B. in Delphi) wurden die Orakelsprüche in Versen erteilt. Der Priester oder der Hausvater ritzte Runen in das Holz zerschnittener Zweige, warf sie dann durcheinander auf ein weißes Gewand und hob nach einem Gebete, die Augen zum Himmel gerichtet, drei davon auf. Jede der Runen gab vermutlich für je einen Orakelvers den wichtigsten Begriff an, später, als die Runen Zeichen für einzelne Buchstaben waren, denjenigen Konsonanten, mit dem die betonten Wörter je eines der drei Orakelverse anzufangen hatten. Weil die Runen in Stäbchen eingezeichnet waren, nennt man dieses Bindemittel des Verses den Stabreim (die Alliteration); vgl. unser „Buchstabe" (Stab der Buche) und „lesen" (= auflauben). Eine urnordische Horninschrift lautet z. B.: **Ek Hlewagastir Holtingar horna tawidô** (Ich Hlewagastir aus Holts Stamm habe das Horn gefertigt). Wir sehen hier zwei „Kurzzeilen" durch den gleichen anlautenden Konsonanten der betonten Wörter zu einer „Langzeile" verbunden. Diese ist die gemeinsame Form aller germanischen Poesie.

Die metrische Auffassung der Kurzzeile ist strittig. Sicher wird darin regelmäßiger Wechsel von Hebung und Senkung nicht erstrebt; Auftakt und Senkungen können fehlen oder mehrsilbig sein. In jeder Kurzzeile erheben sich zwei Silben durch ihr Tongewicht kräftig über alle andern, doch stellen sich vor, zwischen und nach ihnen häufig Nebenakzente ein, so daß wir drei oder vier Hebungen haben. Der Sänger hatte nur auf die vier Hauptgipfel der Langzeile zu achten, da sie die Stäbe tragen, und zwar alliterieren gewöhnlich die ersten drei (seltener nur der erste oder der zweite mit dem dritten), hie und da alle vier. Auch zwei Stäbe können in einer Langzeile vorkommen in der Regel in gekreuzter Stellung abab. Beispiele s. u. Manchmal tritt statt der eigentlichen (konsonantischen) Alliteration vokalischer Anlaut der starktonigen Silben ein; dann gelten alle Vokale untereinander als gleich, z. B. der sî doh nû árgôsto ôstarliutò — der dir nû wíges wárne (der müßte der feigste der Ostleute sein, der dir jetzt den Kampf weigerte). Das scharfe und deutliche Aussprechen des Anlauts erleichterte den Vortrag der schon recht konsonantenreichen germanischen Sätze wesentlich.

Wohlklang wurde im germ. Verse wenig angestrebt, vielmehr gab ihm die Alliteration etwas Hartes, Rauhes, das dem derben Charakter des Volks entspricht. Aus alten Sprichwörtern und dem rechtlichen Formelwesen haben sich bis heute zahlreiche zweigliederige Ausdrücke mit dem gleichen Anfangskonsonanten der wichtigen Wörter erhalten: Bank und Bett, Herz und Hand, Haus und Hof, Land und Leute, Lust und Liebe, Mann und Maus, Wind und Wetter usf. Man pflegte auch innerhalb einer Familie Namen zu wählen, die mit demselben Laute begannen: Heribrand, Hildebrand und Hadubrand; Gibich, Gunther, Gernot, Giselher.

Allgemein verbreitet waren bei den Germanen Zaubersprüche zur Abwendung von allerlei Unheil. Ein Beispiel dieser Dichtungsgattung, der älteste Rest der deutschen Dichtung, sind die **Merseburger Zaubersprüche**, so genannt nach ihrem Fundort. Sie sind wohl erst im 10. Jhd. aufgezeichnet worden, doch lassen die Namen der darin vorkommenden Gottheiten keinen Zweifel darüber, daß ihr Ursprung weit in die heidnische Urzeit zurückreicht. Beiden Sprüchen geht eine kurze Erzählung voraus, die von ihrer Entstehung berichtet; wie sich die Sprüche damals bewährt haben, so werden sie, hofft man, auch künftig nützen.

I.

Phol ende **Wodan** vuorun zi holza.
Vol und Wotan fuhren zu Walde.
Dû wart demo Balderes volon sîn vuoz birenkit.
Da ward dem Fohlen Balders der Fuß verrenkt.
Thû biguolen Sinthgunt, Sunna era suister;
Da besprachen ihn Sindgund und ihre Schwester Sunna,
thû biguolen **Frîia**, Volla era suister;
da besprach an ihn Frija und ihre Schwester Volla;
thû biguolen **Wodan**, sô hê wola conda:
da besprach ihn Wotan so gut, wie nur er es konnte:
„Sôse bênrenkî, sôse bluotrenkî,
„Sei es Beinverrenkung, sei es Blutverrenkung,
sôse lidirenkî:
sei es Gliedverrenkung:
bên zi bêna, bluot zi bluoda,
Bein zu Beine, Blut zu Blute,
lid zi geliden, sôse gelîmida sîn!“
Glied zu Gliedern, als ob sie geleimt wären!“

Der Spruch führt eine ganze Göttergesellschaft auf einem Ritt durch den Wald vor: voran der Götterkönig **Wotan** (in der nordischen Sage Odin), weiter zurück **Balder** (in der „Edda“ Odins Sohn und Liebling aller Götter) mit den Schwestern **Sindgund** und **Sunna** (der Sonnengöttin), mit Wotans Gattin **Frija** (nordisch Frigg) und deren Schwester **Volla**. Da verstaucht sich Balders Roß den Fuß. Vergebens versuchen die Göttinnen ihre Kunst. Endlich muß Wotan selbst, der der kräftigsten Zaubersprüche mächtig ist, zurückgerufen werden. Ihm gelingt die Heilung mit einer uralten Formel, die schon in den Veden (den heiligen Büchern der Inder) vorkommt.

II.

Eiris sâzun idisi, sâzun hera duoder.
Einst ließen sich Frauen nieder setzten sich dahin und dorthin.
Suma hapt heptidun, suma heri lezidun,
Einige hefteten Hafte, andere hielten das Heer auf,
suma clûbôdun umbi cuoniowidi:
wieder andere klaubten an den Fesseln herum:
„Insprinc haptbandun, invar vîgandun!“
„Entspringe den Banden der Haft, entfahre den Feinden!“

Wahrscheinliche Deutung: Die **Idise** (vgl. den Namen Ida), Frauen von übernatürlicher Kraft, sind wohl die göttlichen Schlachtjungfrauen der nordischen Sage, die **Walküren**. Auf ihren Rossen reiten sie von der Götterburg Walhall herab, um im Kampfe der Partei beizustehen, der der Schlachtenlenker Wotan den Sieg verleihen will. Sie beteiligen sich an der Schlacht in drei Gruppen: die

einen fesseln die gefangenen Feinde, andere hemmen das Vordringen der Feinde, die übrigen lösen hinter der feindlichen Schlachtreihe die Bande der gefangenen Freunde mit dem angegebenen Spruch. So ist ihren Schützlingen der Sieg gewiß.

Die deutsche Götterlehre (Mythologie) war ursprünglich eine Verkörperung des Himmels und seiner Gestirne, des Wetters und anderer Naturerscheinungen; erst später bekamen die Naturgötter auch geistige Bedeutung. Außer einer Anzahl von Götternamen ist uns von der deutschen Mythologie wenig bekannt. Vermutlich verehrten die Deutschen am Meere besonders den Froh (Freyr), die Schwaben den Ziu (= Zeus), weshalb sie auch „Ziumänner" hießen (Ziustag = Dienstag), die Deutschen am Rhein besonders den Wotan, dessen Kultus sich auch zu den andern Stämmen verbreitete. Allgemeine Verehrung genoß anscheinend auch der Bauerngott Donar (Thor), der Gott des befruchtenden Gewitterregens (Donnerstag). Die religiösen Vorstellungen der Eddalieder dürfen keineswegs auch den Germanen des Festlandes aus der heidnischen Zeit zugeschrieben werden; denn die Nordgermanen hatten sich ohne Zweifel schon sehr früh von den Ost- und Westgermanen losgetrennt und ihre Religion hatte sich, als die ältesten Eddalieder entstanden (nicht vor 850), in ihren durch das Meer abgeschiedenen Ländern jedenfalls (zum Teil schon unter christlichem Einfluß) ganz anders entwickelt als in Germanien.

2. Vom Beginn der Völkerwanderung bis zur Begründung der karolingischen Herrschaft. Um 375 bis um 750.[1])

Im Jahre 375 fielen von Osten her die Hunnen in das Reich der Ostgoten am Schwarzen Meere ein und schlugen sie in blutiger Schlacht; der König Hermanarik (Ermanerich) beging aus Verzweiflung darüber Selbstmord. Fortan waren die Ostgoten den Hunnen untertan und mußten mit ihnen ins Feld ziehen; ihre Fürsten lebten als Geisel im Lager des hunnischen Herrschers. Der Einfall der Hunnen gab den Anstoß zur Völkerwanderung, die das morsche weströmische Reich schon nach einem Jhd. zu Falle brachte. Durch Jahrhunderte wechselt nun das Kartenbild Europas, mächtige Reiche entstehen und vergehen, tapfere Völker tauchen auf und verschwinden wieder im Dunkel der Geschichte. — Die Westgoten, seit dem 3. Jhd. in Dacien ansässig, entweichen vor den Hunnen auf die Balkanhalbinsel, brechen von hier unter Alarich nach Italien auf und besetzen es. Nach Alarichs Tode (410) wandern sie noch weiter nach Westen und werden im südlichen Frankreich, später auch in Spanien seßhaft. 711 dringen aber von Süden her die Araber ein und machen dem Westgotenreich ein Ende. — Die Alemannen, die Süddeutschland innehatten, drangen nach dem Elsaß vor, die Franken gingen gleichfalls über den Rhein und ließen sich im nördlichen Frankreich nieder. — Die Vandalen waren schon vor den Westgoten durch Frankreich nach Spanien gezogen; 429 setzten sie unter Geiserich nach Afrika hinüber und ließen hier ein neues karthagisches Reich entstehen. Sie rächten ihre punischen Vorgänger, indem sie (455) Rom plünderten. — Die Burgunden gründeten um 400 zu beiden Seiten des Mittelrheins ein Reich mit der Hauptstadt Worms. Aus einem lateinischen Gesetz erfahren wir die Namen ihrer Könige: Gibica (Gibich), Gundahari (Gunther), Gundemari, Gislachari (Giselher). Schon 437 kamen aber die Hunnen, die sich inzwischen eine Reihe von germanischen Stämmen unterworfen hatten, siegten über die Burgunden in mörderischer Schlacht und töteten auch ihren König Gunther. Die Reste des Volkes zogen südwärts an die Rhone und Saône und gründeten in dem spätern Savoyen ein neues Burgundenreich. — Den

[1]) Zur Kultur und Literatur des deutschen Mittelalters: Kuno Francke, Die Kulturwerte der deutschen Literatur. 1. Bd. Berlin 1910.

Gipfel ihrer Macht erreichten die Hunnen unter Attila (445—453), der sein Heerlager in Ungarn, zwischen der Donau und der Theiß, aufschlug. Sein Reich erstreckte sich vom Kaspischen Meere bis an den Rhein und auch Rom zwang er zur Zahlung eines Tributs. Als er noch weiter westwärts ziehen wollte, trat ihm 451, mit den Westgoten, Burgunden und Franken verbündet, der römische Feldherr Aëtius entgegen und schlug ihn in der furchtbaren Völkerschlacht auf den katalaunischen Gefilden (bei Châlons) zurück. Bald darauf starb Attila und sein Reich brach zusammen. Die Germanen erhoben sich gegen seine Söhne und befreiten sich von der hunnischen Herrschaft. Die Hunnen zogen hierauf nach dem Osten zurück. Ihre Herrschaft in Ungarn traten die Ostgoten unter ihrem König Theodemir an, wurden aber von dem oströmischen Kaiser zu Kriegsdiensten verpflichtet.

Im weströmischen Reiche übten schon damals die eigentliche Gewalt die Befehlshaber der germanischen Soldtruppen aus. Einer von ihnen, Odoaker, entthronte 476 den römischen Kaiser Romulus Augustulus und schwang sich selbst zum „Könige der Germanen in Italien" auf. In demselben Jahre folgte dem Ostgotenkönige Theodemir sein Sohn Theoderich. Er hatte längere Zeit als Geisel am Hofe zu Konstantinopel gelebt und sich hier griechische Bildung angeeignet. Bald nach seinem Regierungsantritte führte er sein Volk, das in Ungarn Mangel litt, nach Mösien. Um sich der unbequemen Nachbarn zu entledigen, bewog ihn Kaiser Zeno, daß er mit seiner Unterstützung gegen Italien ziehe. In drei Schlachten schlug Theoderich den Odoaker und schloß ihn dann in seiner Hauptstadt Ravenna ein. Nach dreijähriger Belagerung ergab sich Odoaker gegen freien Abzug, wurde aber treulos von Theoderich selbst erschlagen (493). Theoderich regierte nun bis 526 in Italien so ruhmvoll, daß er den Beinamen „der Große" erwarb. Seine Residenz war Ravenna; die Sage nennt ihn Dietrich von Bern (Verona), wohl deshalb, weil er bei Verona zuerst den Odoaker besiegt und in der Stadt mächtige Bauten errichtet hat. Nach seinem Tode brachen unter seinen Nachfolgern Streitigkeiten aus; der oströmische Kaiser Justinian I. benützte diese Gelegenheit und sandte die berühmten Feldherren Belisar und Narses gegen Italien. Nach langem heldenmütigen Ringen wurden in der Schlacht am Vesuv (552) die letzten Reste der Ostgoten vernichtet, der tapfere König Teja fiel. Italien wurde eine Provinz des oströmischen Reiches. Schon 568 besetzten aber die Langobarden Oberitalien und Teile von Mittelitalien und beschränkten die byzantinische Herrschaft im wesentlichen auf Rom und Unteritalien. 774 wurden sie Karl dem Großen untertan.

Die Einigung Deutschlands ging von den salischen Franken am Unterrhein aus. Ihr König Chlodwig (481—511) eroberte Nordfrankreich, unterwarf die Alemannen, die den größten Teil Süd- und Mitteldeutschlands bewohnten, und drängte die Westgoten bis gegen die Pyrenäen zurück. Sein ältester Sohn Theoderich von Metz schlug 531 im Bunde mit den Sachsen den Thüringerkönig Hermenefried (Irnfried im Nibelungenliede), seine Brüder unterwarfen das zweite Burgundenreich; auch Bayern erkannte die fränkische Oberherrschaft an. Damit war zu der Weltmonarchie Karls des Großen der Grund gelegt. Die Germanen jenseits des Rheins wurden freilich frühzeitig romanisiert, ihre Sprache wurde durch Vermischung mit der lateinischen zum Französischen.

Von Chlodwig ging auch die Christianisierung Deutschlands aus. Er heiratete Chrothildis, die Nichte Gundobads, des mächtigsten Königs des zweiten Reiches Burgund (474—516), und ließ sich von ihr bewegen, zur katholischen Kirche überzutreten; er gewann damit die christlichen Romanen für sich. Die fränkischen Herrscher bedienten sich zur Verbreitung des Christentums besonders irischer Missionäre; Columbanus und sein Schüler Gallus (Kloster zu St. Gallen in der Schweiz) bekehrten besonders Süddeutschland, der hl. Kilian war in Mitteldeutschland hervorragend tätig. Der eigentliche Apostel der Deutschen wurde aber der Angelsachse Winfried, der hl. Bonifatius. Zum Erzbischof ernannt, nahm er seinen Sitz in Mainz und machte es zur kirchlichen Hauptstadt Deutschlands. 754 wurde

er bei den Friesen erschlagen. Die Völkerwanderung hatte dem Christentum wirksam vorgearbeitet. Die heiligen Stätten, an denen sich die Germanen ihre Götter vorzugsweise herrschend dachten, wurden verlassen, die langen Zeiten mühevollen Wanderlebens erschütterten das Vertrauen auf die Macht der alten Gottheiten. Das Beispiel der christlichen Kaiser zu Rom und Konstantinopel reizte zur Nachahmung. Auch politische Gründe waren vielfach für die Annahme des Christentums maßgebend, z. B. bei Chlodwig. Ebenso wichtig für die Einigung Deutschlands war die Bekehrung der Sachsen, die Karl der Große nur durch lange, blutige Kriege erreichen konnte. Trotzdem dauerte es viele Jahrhunderte, bis die letzten Reste des Heidentums ausgerottet waren. Noch im späten Mittelalter hatten die Geistlichen immer wieder über heidnischen Unfug zu klagen.

Die Kenntnis des Lesens und Schreibens besaßen in der Urzeit nur wenige Germanen und auch später blieb sie lange fast nur den Geistlichen vorbehalten. So war alle geschichtliche Kunde auf die höchst unsichere mündliche Überlieferung angewiesen. Da die Germanen in Gehöften getrennt voneinander lebten und ein Volk sich gegen das andere streng abschloß, ist es begreiflich, daß ein geschichtliches Ereignis, etwa eine Schlacht, bald anders dargestellt wurde, als es der Wahrheit entsprach, namentlich bei den Nachbarvölkern, die daran nicht selbst beteiligt gewesen waren. Je weiter man sich davon zeitlich entfernte, desto größer wurde der Unterschied zwischen der Wirklichkeit und dem mündlichen Bericht darüber, die Geschichte wurde zur Sage. Das Volk neigt dazu, politische Konflikte auf Zwistigkeiten in den Königsfamilien zurückzuführen (Dietrich-Sage), berühmten Helden Taten zuzuschreiben, die früher von anderen erzählt worden sind, ähnlich klingende Namen zu verwechseln (Theodemir — Theoderich), unverständliche durch freie Erfindung zu deuten; so erklärt die Sage den Namen Wolfdietrichs, des Sohnes Theoderichs von Metz („Wolf" hieß ursprünglich der Verbannte), dadurch, daß sie ihn wie Romulus und Remus bei den Wölfen im Walde aufwachsen läßt. Die geringen geographischen Kenntnisse machen es verständlich, daß Namen von Ländern und Städten durcheinander geworfen und mißverstanden werden (Verona — Bern, Schlacht bei Ravenna — Rabenschlacht), daß räumlich und zeitlich Getrenntes vereinigt wird. Das Unglück pflegt der Volksmund viel greller, das Glück großartiger auszumalen, die Heldenkraft wird gern ins Ungemessene gesteigert. Zur Zeit der Völkerwanderung war auch noch die Erinnerung an die alten Götter lebendig und sie dringen in die Sagen ein, wo diese Ähnliches berichten wie die Mythologie; so ist Siegfried im Nibelungenliede ursprünglich eine göttliche Gestalt. Absichtliche poetische Erfindung ist dabei selten anzunehmen, das Wesen der Heldensage ist vielmehr eine unbewußte Verfälschung der Geschichte durch die mündliche Tradition; das geht so weit, daß wir in manchen Sagen kaum den historischen Kern erkennen können.

Frühzeitig übernahmen die Fortpflanzung der geschichtlichen Kunde begabte Sänger, ähnlich den Rhapsoden, die bei den alten Griechen die homerischen Sagen dichterisch behandelten, oder den Barden der britannischen Kelten. Sie bildeten einen eigenen Stand und genossen das größte Ansehen. In den Kämpfen der Völkerwanderung erwachte das nationale Bewußtsein der Germanen und mit Stolz hörten sie den Preis ihrer Könige und Helden aus dem Munde des Sängers, der als Bringer der Lust zu jedem Feste erschien. Diese Gedichte wurden nicht

eigentlich gesungen, sondern mit melodischem Tonfall pathetisch rezitiert. Der erzählende Vortrag des einzelnen tritt also an die Stelle der früheren vorwiegend lyrischen Chorlieder. Umfangreiche Epen dürfte es noch nicht gegeben haben, schon deshalb nicht, weil ihr Vortrag zu viel Zeit erfordert hätte. Vielmehr glichen die Heldenlieder etwa unsern Balladen. Ein Einzelabenteuer, z. B. eine Waffentat, eine Brautfahrt usw., war ihr Gegenstand. Sie waren kurz und sprunghaft im Inhalt, Rede wechselte darin häufig mit Gegenrede, feste sprachliche Formeln bildeten sich aus, so bildliche Umschreibungen (Kleinodspender = König, Waffenspiel = Kampf). Stets war der Sänger selbst überzeugt, die reinste Wahrheit zu erzählen, und mit bewußten Erdichtungen hätte er bei seinen Zuhörern auch wenig Beifall gefunden. Als später die Geistlichen die Heldensage wegen ihres noch vielfach heidnischen und der christlichen Sittenlehre anstößigen Inhalts bekämpften, war der Vorwurf der Lügenhaftigkeit ihre schneidigste Waffe. Da den Germanen der Inhalt wichtiger war als die Form, sind die Verfasser der deutschen Volksepen ebenso unbekannt geblieben wie die Dichter der „Ilias" und der „Odyssee".

Wie in der gelehrten Literatur (Ulfilas) so gingen auch in der Heldensage die Goten voran, allerdings nicht die West-, sondern die Ostgoten. Schon der unglückliche Ermanerich wurde zu einer Sagenfigur. Man konnte sich den Selbstmord des mächtigen Herrschers um so weniger erklären, als der Selbstmord bei den Germanen überhaupt selten vorkam. Zur Begründung seines Endes machte man ihn zu einem Tyrannen und erzählte allerlei von seinem Wüten gegen Verwandte: dadurch wurde sein Versagen im Kampfe gegen die Hunnen verständlich. Der Hauptheld der ostgotischen Heldensage ist aber Theoderich. Er wurde mit seinem Vater Theodemir verwechselt, und da sich dieser längere Zeit im Gefolge Attilas (Etzels) befunden hatte, ließ man Dietrich von Bern am Hofe des Hunnenkönigs leben. Etzel selbst wird als Lehensherr germanischer Fürsten sympathisch wie ein stammverwandter König geschildert. Da ferner bei den Goten die Erinnerung fortlebte, daß einst ihre Volksgenossen (unter Alarich) in Italien geherrscht hatten, wurde der Zug der Ostgoten gegen Italien als eine Rückkehr in die angestammte Heimat aufgefaßt. Theoderich, der Neffe Odoakers und rechtmäßige Thronerbe, soll von Odoaker zu den Hunnen vertrieben worden sein.

Diese Sagenform finden wir in dem einzigen Gedicht der Heldensage, das aus dieser Periode auf uns gekommen ist, dem **Hildebrandslied.** Es wurde um 800 nach einer älteren Vorlage von zwei Mönchen des Klosters Fulda auf die Innenseiten des Deckels eines lateinischen Andachtsbuchs geschrieben; da der Raum nicht ausreichte, fehlt der Schluß. Sicher reicht der Ursprung des Gedichtes in weit ältere Zeiten zurück; wenn die Sprache eine unnatürliche Mischung von sächsischen und hochdeutschen Formen aufweist, so ist daran wohl die Überlieferung schuld: das hochdeutsche Original wurde flüchtig ins Sächsische übertragen.

Odoaker hat seinen Neffen Theoderich in die hunnische Verbannung getrieben und sein Waffenmeister Hildebrand ist ihm, sein Weib und einen Knaben zurücklassend, ins „Elend" gefolgt. Nun kehrt Theoderich (nach 30 Jahren) mit einem hunnischen Heere zurück. An der Grenze von Odoakers Reich geht

Hildebrand auf Kundschaft aus und trifft mit einem jungen Helden aus dem feindlichen Lager zusammen. Ganz unvermittelt beginnt das Gedicht:

Ik gihôrta dat seggen,
Ich hörte das sagen,
dat sih urhêttun aenon muotîn
daß sich erhoben zu einem Kampfe
Hiltibrant enti **Hadubrant** untar heriun tuêm.
Hildebrand und **Hadubrand** zwischen zwei **Heeren**.

Hildebrand fragt seinen Gegner nach Namen und Sippe und hört voll Freude, daß sein eigener Sohn vor ihm steht. Mißtrauisch vernimmt der Jüngere die Kunde; denn Seefahrer haben ihm gesagt, sein Vater sei im Kampfe gefallen. Vergebens ist Hildebrands Bemühen, den Sohn vom Kampfe zurückzuhalten. Als ihm dieser Feigheit vorwirft, muß sich Wehgeschick erfüllen, nun kann er den Kampf nicht länger weigern. Mitten in der Schilderung des Kampfes bricht das Gedicht ab. Ein Zeugnis aus der nordischen Dichtung legt den Schluß nahe, daß der Sohn von Vaterhand fallen sollte. — Ein „Jüngeres Hildebrandslied", das im 16. Jhd. gedruckt wurde, bricht dem tragischen Konflikt, den der ältere Dichter so rührend darzustellen weiß, am Schluß die Spitze ab: Hildebrand besiegt den Sohn, ohne ihn schwer zu verwunden, und bei Mutter Ute wird ein fröhliches Wiedersehen gefeiert.

Wie bei den Ostgoten blühte auch bei den andern Stämmen, die an der Völkerwanderung beteiligt waren, der Heldensang. Bei den Burgunden in Savoyen lebte die Erinnerung an die Niederlage im Kampfe gegen die Hunnen fort. In spätern Zeiten, als die Hunnen schon verschollen waren, pflegte man alle ihre Taten dem berühmten Attila zuzurechnen und so schrieben ihm die Burgunden auch die Vernichtung ihrer Herrschaft am Rhein zu. Spätere Ereignisse in der neuen Heimat trugen dann zur reichern Ausgestaltung der Sage bei.

Der Frankenkönig Chlodwig zog gegen Gundobad zu Felde, obwohl er (s. S. 21) dessen Nichte geheiratet hatte. Da er keine Erfolge erzielte, schloß er Frieden und verband sich sogar mit Gundobad zum Kampfe gegen die Westgoten im Süden; nur die Hilfe des großen Theoderich konnte das Westgotenreich vor völliger Vernichtung retten. Nach Gundobads Tode verfiel das burgundische Reich und zwei von den Söhnen und Nachfolgern Chlodwigs bereiteten ihm 532 das Ende. Bedeutender als sie war ihr ältester Bruder Theoderich von Metz, in der Sage als Hugdietrich bekannt. So erklärt es sich, daß man später, als die Erinnerung ungenau geworden war, ihm den Sturz Burgunds zurechnete. In noch späterer Zeit wurde dann Chlodwig selbst zum Sieger über Burgund gemacht, und da Chlodwigs Gemahlin eine burgundische Prinzessin war, wurde das Ereignis auf Vorfälle im burgundischen Königshause zurückgeführt: sie habe ihren Gemahl und ihre Söhne zum Kampfe gegen ihr Vaterland angetrieben, weil ihr Oheim Gundobad ihre Eltern grausam getötet habe. In spätern Chroniken findet sich Chlodwigs Werbung um Chrothildis romantisch ausgeschmückt: Chlodwig freit heimlich durch einen Boten und Chrothildis ist in der Hoffnung auf Rache für ihre Eltern bereit, ihm ihre Hand zu reichen. Auch wird, der Geschichte entsprechend, angedeutet, daß sie den heidnischen Frankenkönig zum Christentum zu bekehren hofft. Aber Aridius, der weise Ratgeber Gundobads, wittert die böse Absicht und verzögert Gundobads Zustimmung zu der Ehe. Da begibt sich Chlodwigs Bote in der Abwesenheit des Aridius abermals an den burgundischen Hof und nun wird ihm

Chrothildis mit einem großen Schatze als Morgengabe anvertraut. Gleich darauf kommt Aridius zurück und setzt den beiden nach; zwar holt er sie nicht mehr ein, doch bemächtigt er sich des Schatzes, den die Flüchtigen zurücklassen müssen. Chlodwig, der seiner Braut entgegenkommt, rächt sich durch Verwüstung des burgundischen Grenzgebietes und sagt den Burgunden den Krieg an. Wir erkennen in diesem Bericht die Grundzüge der Sage von Kriemhilds Rache. Kriemhild entspricht der Chrothildis, Aridius ist das Urbild Hagens, der Bote Chlodwigs spielt dieselbe Rolle als Brautwerber wie im Nibelungenliede Rüdiger von Bechelarn. Dieser war wohl eine historische Persönlichkeit aus späterer Zeit, doch schweigt von ihm die Geschichte und wir wissen auch nicht, warum er in der Nibelungensage an die Stelle von Chlodwigs Boten getreten ist.

Nun war aber neben der Sage von dem Sturze des zweiten Burgundenreichs auch später noch die Sage von Attilas Sieg über Gunther lebendig und im Laufe der Zeit schmolzen beide Sagen zusammen, indem man für Gundobad Gunther und seine Brüder, für Chlodwig Etzel einsetzte. Mit der Erinnerung an Etzel verband aber die Sage die an Theoderich von Bern, der 30 Jahre an Etzels Hofe in der Verbannung gelebt haben soll. Man verwechselte ihn mit Theoderich von Metz, und zwar um so leichter, als auch er an einem Kriege gegen Burgund teilgenommen hatte. Da seine gewaltigere Gestalt der Phantasie stärker eingeprägt war, verdrängte er den westfränkischen Theoderich ganz aus der Sage von dem Untergang Burgunds. So erklärt sich seine Teilnahme an Etzels Kampf mit den Burgunden im Nibelungenlied.

Mit der burgundisch-hunnischen Sage wurde dann eine ihr ursprünglich ganz fremde niederfränkische verknüpft, deren Held der Königssohn Siegfried aus Xanten am Niederrhein ist. Von dem historischen Siegfried ist nichts Sicheres ermittelt worden; das, was im Nibelungenliede von seinen Jugendtaten andeutungsweise berichtet wird, weist auf alte Göttergeschichten hin: sein Kampf mit den Zwergenkönigen Schilbung und Nibelung, die Gewinnung des Schwertes Balmung, der Tarnkappe und des Nibelungenhortes, sein Kampf mit dem Drachen und das Bad im Blute, das ihm Unverwundbarkeit verleiht, sein Sieg über die riesenhaft starke Königin Brünhild auf Island. In die burgundische Sage wurde Siegried dadurch hineingebracht, daß er für Chrothilds Eltern eintrat, deren Tod Chrothild an ihrem Volk rächt.

In dieser Verbindung wanderte die burgundisch-hunnisch-fränkische Sage nach Norden und wurde hier in der älteren und der jüngeren „Edda" sowie in andern Werken behandelt. Die Siegfriedsage hat hier ihren mythischen Charakter vielfach treuer bewahrt: Sigurd, wie Siegfried im Norden heißt, erringt den Schatz und die Tarnkappe durch Tötung des Drachen Fafni, und um für Gunnar (Gunther) Brünhild zu gewinnen, muß er mit ihm die Gestalt tauschen und furchtlos einen Flammenwall durchreiten, der ihr Lager umgibt. Einen Nachklang dieses Mythus erkennen wir in dem Märchen von Dornröschen. Als Einleitung ist der Sigurdsage in den nordischen Quellen die von Siegmund und Sieglind vorangestellt die sich zum Teil aus den Vorgängen der burgundisch-hunnischen Sage aufbaut, zum Teil auf eine alte fränkische Sage zurückweist. Nordische Zutat ist es dagegen, wenn Brünhild als eine Walküre und Sigurds erste Verlobte geschildert wird. Odin hat sie in Schlaf versenkt, weil sie dem Feinde eines Helden, dem er Sieg verheißen, beigestanden hat. Sigurd kommt auf seinen Fahrten in ihre Burg, weckt sie und verlobt sich mit ihr. Dann zieht er zu neuen Taten aus und gelangt an den Hof der Gibichungen am Rhein. Die Königin reicht dem Helden, um ihn für ihre Tochter Gudrun zu gewinnen, einen Zaubertrank, der ihn sein früheres Leben vergessen macht. Er heiratet Gudrun und verhilft sogar seinem Schwager Gunnar zur Erwerbung Brünhilds. Aus Empörung über den Verrat stiftet Brünhild die Ermordung Sigurds an. Sie tötet sich dann selbst und wird mit Sigurd auf einem Scheiterhaufen verbrannt.

So entstand durch Verbindung der burgundischen, hunnischen, ostgotischen und fränkischen Sage der große Sagenkreis der Nibelungen. Er zog auch noch einige andere Sagen in seinen Bereich; so werden im Nibelungenliede erwähnt: der von Theoderich von Metz 531 besiegte Thüringerkönig Irnfried, Volker von Alzei (in Lothringen), Pilgrim von Passau, ein Bischof aus dem 10. Jahrh., und die ebenso geschichtlichen Markgrafen Gere und Eckewart.

Außer von Hugdietrich weiß die westfränkische Heldensage sehr viel von den Schicksalen seines Sohnes Wolfdietrich zu erzählen. Diese Sage wurde wieder mit der vandalischen von Ortnit verknüpft, deren Schauplatz man zur Zeit der Kreuzzüge in den Orient verlegte.

Ortnit, der König der Lombardei, entführt aus dem Orient die Tochter eines heidnischen Königs. Dieser rächt sich an ihm, indem er in sein Land zwei Dracheneier schickt. Im Kampfe mit den Drachen, die daraus hervorschlüpfen, verliert Ortnit sein Leben. Wolfdietrich, der nach dem Ableben seines Vaters von seinen Brüdern des Thrones beraubt worden ist, sucht bei Ortnit Hilfe, doch erfährt er von seinem Tode. Er erlegt den Drachen und heiratet Ortnits Witwe. Nach schweren Kämpfen erobert er sein väterliches Reich zurück.

Bei den Alemannen entstand die Sage von Walther und Hildegund, die wieder zu der fränkisch-burgundischen Sage (Gunther, Hagen) in Beziehung gesetzt wurde. Die Langobarden besangen ihren König Rothari. Aus Dänemark nach Deutschland gewandert sind die Sagen von Hilde und von Gudrun, die wir in dem mhd. Gedichte „Gudrun" miteinander verbunden sehen.

Die Hildesage schloß ursprünglich wohl tragisch: Hildes Vater und ihr Entführer Hetel gaben einander im Kampfe den Tod, Hilde blieb klagend zurück. Die Verknüpfung mit der eigentlichen Geschichte Gudruns, die eine selbständige Sage war, bedingte einen guten Ausgang: Hilde stiftet zwischen Vater und Gemahl Frieden, Gudrun ist ihre und Hetels Tochter. Auch Gudrun wird später, allerdings gegen ihren Willen, von einem Freier entführt und muß wegen ihrer standhaften Treue lange Leidensjahre in der Fremde verbringen, bis sie von den Ihrigen unter der Führung ihres rechtmäßigen Bräutigams Herwig zurückgeholt wird.

II. Die althochdeutsche Zeit (750—1050).

1. Die Zeit der Karolinger (750—911).

Pippin der Kurze, der Sohn des Majordomus Karl Martell, entthront die Merowinger (751). Ihm folgt Karl der Große (768—814). Eroberung des Langobardenreiches (774), Unterwerfung der Sachsen und Friesen, Zug nach Spanien (Rolandsage), Gewinn Bayerns, Siege über die Avaren in Ungarn, Krieg mit den Slawen und Dänen. Grenzen der fränkischen Weltmonarchie: vom Ebro bis zur Oder und zur ungarischen Tiefebene, von der Nord- und Ostsee bis in die Nähe von Neapel. 800 Krönung Karls zum römischen Kaiser; seine Herrschaft erscheint als eine Fortsetzung der römischen, er selbst als Nachfolger der römischen Cäsaren. Der Bund mit dem Papste macht den deutschen König zum Schutzherrn der ganzen Christenheit. Karl bemüht sich eifrig um die Verbreitung des Christentums und Hebung der Kultur. Sein Nachfolger Ludwig der Fromme trägt durch seine Schwäche zum Verfall des Reiches bei. Durch den Vertrag zu Verdun (843) wird es in drei Teile geteilt, doch gewinnt König Ludwig der Deutsche (855—875) allmählich fast das ganze deutsche Gebiet; 911 sterben die Karolinger in Deutschland aus.

a) Nationale Dichtung.

Die Literatur der Karolingerzeit kennzeichnet die Zurückdrängung des nationalen Heldengesangs durch Werke christlichen Inhalts. An dem Verfall der Heldendichtung trägt weniger die Feindseligkeit der Geistlichen als vielmehr die Herrschaft der lateinischen Sprache die Schuld. Sie war die Sprache der Kirche und der Gesetzgebung; auch die gebildeten Laien an Karls Hofe zogen im Umgang das Lateinische vor und studierten eifrig die alten römischen Schriftsteller. Diese Wiedergeburt der Antike, die man später, als die Kultur der Alten zum höchsten Ansehen emporstieg, Renaissance nannte (vgl. S. 71 fg.), führte eine Änderung des dichterischen Geschmacks herbei, die dem nationalen Heldengesang ungünstig war.

Karl der Große war allerdings im Gegensatz zu den an seinem Hofe lebenden Gelehrten und Dichtern (dem Angelsachsen Alkuin, dem Langobarden Paulus Diaconus, den Deutschen Angilbert und Einhart u. a.) national gesinnt. Er verfaßte eine Grammatik der deutschen Sprache, wahrscheinlich des rheinfränkischen Dialekts, den er in seinen gewöhnlichen Residenzen Worms, Speyer, Mainz selbst sprach, und erzielte jedenfalls so viel, daß sich die Schriftsteller, die von ihm und seinem Hofe verstanden werden wollten, dem Rheinfränkischen möglichst anpaßten; so bildeten sich zum erstenmal Ansätze zu einer Schriftsprache. Statt der lateinischen Namen der Monate und der Winde bestimmte er deutsche. Sein Biograph Einhart berichtet sogar von einer Sammlung der alten Heldenlieder, die der Kaiser veranlaßt habe. Sie ging verloren, vor allem wohl deshalb, weil die Gebildeten, besonders nach Karls Tode, auf die deutsche Volksdichtung verächtlich herabsahen. Das Volk konnte aber nicht schreiben. So ist das Hildebrandslied der einzige Rest der einst so blühenden Heldendichtung. Ihre Entwicklung war unterbunden; wir sehen das schon daraus, daß uns auch kein deutsches Lied von Karl selbst meldet, während die Franzosen den Herrscher des Frankenreiches als ihren Nationalhelden besangen.

An die Stelle des edlen, überall geehrten Sängers der früheren Zeit treten als Erzähler der Heldensagen Männer niedrigen Standes, die Spielleute. Von Dorf zu Dorf ziehend, trieben diese fahrenden Gaukler allerlei Possen, führten abgerichtete Tiere vor, handelten mit Heilmitteln usw. Willkommen war das fahrende Volk besonders deshalb, weil es infolge seiner Lebensweise in den politischen und andern Ereignissen immer auf dem Laufenden war; man hat deshalb den Spielmann treffend den „wandernden Journalisten" genannt. Daneben war aber sein Hauptgeschäft der Vortrag der alten Heldengedichte, die das Volk immer noch gern hörte. Auf diese Weise erhielt sich die Heldensage noch durch Jahrhunderte, wenigstens in Süddeutschland, während sie in Mittel- und Norddeutschland ganz ausstarb. — Die Gedichte, welche von Spielleuten einem ungebildeten Publikum vorgetragen wurden, mögen sich inhaltlich und sprachlich von den edlen Heldenliedern der frühern Zeit nicht zum Vorteil unterschieden haben. Rohe und possenhafte Züge fanden Eingang, auf Übertreibungen kam es dem Spielmann niemals an, Vers und Stil verwilderten.

b) Christliche Literatur.

Was in der Karolingerzeit in deutscher Sprache niedergeschrieben wurde, diente fast ausschließlich der Verbreitung und Befestigung des Christentums. Hauptstätten der Kultur wurden die Klöster. Das berühmteste war in unserer Periode das zu Fulda, eine Art Hochschule für ganz Deutschland. Unter der Leitung des Abtes Hrabanus Maurus, der zwar nur lateinisch schrieb, aber die deutsche Sprache schulmäßig lehrte, gelangte die Fuldaer Klosterschule zur größten Blüte. Daneben ist das Kloster zu St. Gallen für die Literatur wichtig.

Außer einer Reihe prosaischer Aufzeichnungen (kleiner Wörterbücher für die romanischen Missionäre, Taufgelöbnisse, Beichtformulare, Übersetzungen des Vaterunsers und des Glaubensbekenntnisses, Bruchstücken von Übersetzungen der Bibel und anderer Schriften) sind uns eine Reihe christlicher Gedichte erhalten. In altsächsischer Sprache ist das kurze **„Wessobrunner Gebet"** geschrieben, das im Kloster Wessobrunn in Bayern gefunden wurde. Es schildert mit Anschluß an die Bibel die Weltschöpfung und ist offenbar der Anfang eines längern Gedichtes. In Bayern entstand das **„Muspilli"**, eine Schilderung der Schicksale der Seele nach dem Tode und des Kampfes zwischen Elias und dem Antichrist. Das Blut des Propheten träufelt auf die Erde und entzündet den Weltbrand (das mûspilli). Der Dichter schließt an dieses Vorspiel zum Jüngsten Gericht eine warnende Predigt.

Die umfangreichsten Dichtungen aus der Karolingerzeit sind zwei „Evangelienharmonien", d. h. Verschmelzungen der vier Evangelien zu einem einheitlichen Text. Beide sollten in erster Linie der Seelsorge dienen, doch erhebt sich die erste, der (nicht vollständig erhaltene) altsächsische **„Heliand"** (= Heiland) an vielen Stellen zu großer poetischer Kraft. Diese freie Bearbeitung des Neuen Testaments (über 5800 Verse) ist auf Veranlassung Ludwigs des Frommen, wahrscheinlich von einem Geistlichen, verfaßt worden, und zwar auf Grund einer Evangelienharmonie, die der Syrer Tatian in griechischer Sprache geschrieben hatte und die nicht nur ins Lateinische, sondern auch ins Deutsche übersetzt worden war. Der Dichter war bestrebt, seinen Landsleuten die wunderbaren und vielfach fremdartigen Geschichten der Bibel möglichst mundgerecht zu machen. Er lehnt sich an den Stil der Heldendichtung an und übernimmt von ihr auch die alliterierende Langzeile. Die Geschichte Christi schildert er so, als ob der Herr ein germanischer Fürst und die Jünger seine Lehensmannen wären. Alles, was Jesus in den Augen der sächsischen Zuhörer erhöhen konnte, wird unterstrichen: seine königliche Abkunft von David, seine Macht, wie sie sich bei dem feierlichen Einzug in die Burg Jerusalem zeigt, seine Wunderwirkungen. Pathetisch wird die einzige Kriegstat der Bibel ausgemalt, wie Petrus den Malchus durch den „Schwertbiß" verwundet. Die Feigheit der Jünger auf dem Ölberge wird durch die Erklärung bemäntelt, es sei so der Wahrsager Wort gewesen, das Gebot der Feindesliebe wird ganz unterdrückt. Die epische Erzählung ist die Hauptsache, die Lehre Christi wird in die Bergpredigt zusammengedrängt. Von dem Wohllaut der altsächsischen Sprache mögen die Eingangsverse eine Vorstellung geben:

Manega wâron, the sia irô môd gespôn,
Manche waren, die ihr Geist (Mut) antrieb,
that sia bigunnun word godes kudian,
daß sie begannen Gottes Wort zu verkünden,
rekkean that girûni, that thie rîkeo Krist
zu erzählen das Geheimnis, daß der mächtige Christ
undar man-kunnea mârida gifrumida
unter dem Menschengeschlechte ruhmvolle Taten vollbrachte
mit wordun endi mid werkun.
mit Worten und mit Werken.

Nur drei Bruchstücke und einen größern Teil in angelsächsischer Übersetzung haben wir von einem zweiten altsächsischen Epos, dessen Stoff dem Buche **„Genesis"** entnommen ist. In dem ersten Fragment klagt Adam über die Vertreibung aus dem Paradies, das zweite behandelt das Schicksal Kains nach der Ermordung Abels, das dritte den Untergang Sodoms. Vielleicht rührt auch die „Genesis" von dem Dichter des „Heliand" her, doch ist sie jedenfalls jünger.

Im rheinfränkischen Dialekt schrieb zwischen 860 und 870 **Otfried**, ein Schüler des Hrabanus Maurus, später Vorsteher der Klosterschule zu Weißenburg im Elsaß, ein Evangelienbuch, um „gemeinen Laiengesang" zu verdrängen und Gottes Lob auf fränkisch zu singen; er beschränkte sich auf das N. T. Auch Otfried paßt den Stoff dem Verständnis seines Publikums an, doch geht er darin nicht so weit wie der Dichter des „Heliand". Am meisten aber unterscheidet er sich von ihm dadurch, daß ihm allerlei theologische Ausdeutungen und fromme Betrachtungen wichtiger sind als die eigentliche Erzählung. Otfried verschmähte den nationalen Stabreim und bediente sich des wohlklingenden Endreims. Dieser stammt aus der spätlateinischen Volksdichtung und war den Franken, wahrscheinlich schon vor Otfried, durch Vermittlung ihrer romanisch gewordenen Stammesgenossen bekannt geworden. Die Kurzzeilen sind bei Otfried durchaus vierhebig, aber scharf dipodisch zu lesen, d. h. die Hauptgipfel an der 1. und 3. oder an der 2. und 4. Stelle überragen die Nebentöne an den andern Stellen. Der Reim verbindet je zwei Kurzzeilen zu einer Langzeile und zwei Langverse bilden eine Strophe. Beispiel (Anfang des Vaterunsers):

Fáter ùnser gúatò, bist drúhtin thù gimúatò
Unser guter Vater, du bist unser lieber Herr
in hímilòn io hóhèr wíh si nàmo thínèr.
seit jeher hoch im Himmel, geweiht sei dein Name.

Die Reime sind stumpf, da aber schon im Althochdeutschen die Betonung der Endungen oft unnatürlich wirkte, wendet Otfried häufig erweiterte Reime an (Reime, die vor dem Vokal der letzten Hebung beginnen, z. B. snéllò: fóllò); auch Doppelreime finden sich nicht selten (s. o. gúatò: gimúatò). Die fortlaufenden „Reimpaare", die durch Auflösung der Otfriedschen Strophe entstanden, sind bis ins 16. Jahrh. hinein die vorherrschende Form der deutschen Dichtung und im „Knittelvers" des jungen Goethe („Faust") feiern sie eine glorreiche Auferstehung. Die Reime sind unrein, Senkungen können immer noch fehlen oder

zwei-, auch dreisilbig sein, ein längeres oder flüchtigeres Verweilen auf den Silben je nach ihrer natürlichen Bedeutung stellt den Rhythmus her.

Die Otfried-Strophe finden wir auch in dem **„Ludwigslied"**, das den Sieg des westfränkischen Königs Ludwig über die Normannen bei Saucourt (881) feiert. Wie im Alten Testament Gott häufig den Propheten und Helden erscheint, so wacht er hier über König Ludwig und fordert ihn auf, gegen die Feinde zu ziehen. Offenbar war der Dichter ein Geistlicher.

2. Die Zeit der sächsischen und ersten fränkischen Kaiser (911—1050).

Nach einer kurzen Regierung Konrads I. stellt Heinrich I. der Vogler (919—936) die durch die Stammesherzoge gefährdete Reichseinheit wieder her. Sieg über die Magyaren an der Unstrut (933). Otto der Große (936—973) drängt sie durch die Schlacht auf dem Lechfelde endgültig zurück und errichtet die Ostmark. Familienzwistigkeiten und innere Kämpfe. Ottos Sohn Liudolf von Schwaben empört sich mit Konrad von Lothringen und verliert sein Herzogtum. Drei Züge nach Italien tragen dazu bei, den Zusammenhang mit der antiken Kultur zu festigen. Otto II. (973—983) übergibt 976 die Ostmark den Babenbergern. Otto III. (983—1002) fühlt sich als Grieche von Geburt und mißachtet das deutsche Wesen. Er und sein Nachfolger Heinrich II. (1002 bis 1024) begünstigen die strenge kirchliche Richtung. 1024 wird der Frankenherzog Konrad (II.) gewählt. Dreimaliger Kampf gegen den Stiefsohn Ernst von Schwaben und seinen Freund Wernher von Kyburg. Die beiden werden geächtet und nach einem längern Räuberleben im Schwarzwalde getötet. Heinrich III. (1039—56) reformiert das kirchliche Leben, wobei ihm die weltflüchtigen Benediktiner zu Cluny in Frankreich vorbildlich sind. — Entwicklung des romanischen (sächsischen) Baustils.

Schon unter den letzten Karolingern machte sich ein allgemeiner Niedergang der Kultur bemerkbar und hielt im 10. Jahrh. an. Die Ottonen waren wohl darauf bedacht, die Bildung zu fördern, aber infolge ihrer engen Beziehungen zu Italien und Griechenland entfremdeten sie sich ihrer Muttersprache. Das Lateinische errang auch in der Literatur fast die Alleinherrschaft, von der deutschen Dichtung dieser Zeit kennen wir nur spärliche Trümmer. Wegen ihrer Beziehungen zur deutschen Literatur sind aber einige lateinische Dichtungen zu nennen.

Im Kloster zu St. Gallen, das nach dem Niedergang Fuldas die wichtigste Pflegestätte der Kultur war, behandelte um 930 der Mönch Eckehart der Erste im Auftrage eines Lehrers in den gereimten lateinischen Hexametern seines **„Waltharliedes"** (Waltharius manu fortis) einen Stoff der deutschen Heldensage.

Attila unterwirft sich die Fürsten von Franken, Aquitanien (Südwestfrankreich) und Burgund und führt den Edelknaben Hagano, den Königssohn Walthari und die Königstochter Hildegund, die schon in früher Kindheit mit Walthari verlobt worden ist, als Geisel heim. Die Jünglinge wachsen im Hunnenlande zu gewaltigen Helden heran, Hildegund wird Schatzmeisterin der Hunnenkönigin. Da folgt dem Frankenkönige Gibicho sein Sohn Gunthari auf dem Thron und weigert sich, den Hunnen den Zins weiterzuzahlen. Auf die Nachricht davon entflieht Hagano bei Nacht und Walthari folgt mit Hildegund bald darauf seinem Beispiele. Das Paar gelangt glücklich an den Rhein und Walthari lohnt dem Fährmann mit Fischen, die er in der Donau gefangen hat. Die Fische kommen auf den Tisch des Königs Gunthari in Worms und von dem Fährmann erfährt der König, wer sie ihm gegeben und daß das Roß des fremden Helden mit Gold und Edelsteinen beladen sei. Hagano erkennt, daß sein Jugendfreund von den Hunnen heimkehrt, doch muß er mit elf andern Kämpfern dem habgierigen Könige folgen, der Walthari

des Schatzes und der Jungfrau berauben will. In einem Engpaß des Wasgenwaldes kommt es zum Kampfe. Bei der Enge der Schlucht kann sich nur je ein Feind Walthari nähern und die elf Frankenhelden fallen einer nach dem andern von der Hand Waltharis. Da erinnert Gunthari den Hagano, der grollend abseits sitzt, an seine Lehenspflicht und der Recke muß sich zum Kampfe gegen den Freund bereiten. Die beiden locken Walthari ins Freie und fallen ihn dann an. In furchtbarem Ringen büßt Gunthari ein Bein, Walthari den rechten Arm ein, Hagano verliert durch einen Hieb ein Auge und sechs Zähne. Nun wird Friede geschlossen; Hildegund verbindet die Helden und beim Weine scherzen sie über ihre Wunden. Walthari gelangt hierauf glücklich in die Heimat, feiert Hochzeit mit Hildegund und übernimmt von seinem Vater die Herrschaft.

Wichtig sind ferner einige lateinische Gedichte als Vorstufen zu unserem Gedicht von **Reineke Fuchs**. Der Keim dieses Tierepos liegt in der alten **Fabel des Griechen Äsop von der Heilung des kranken Löwen**.

Der König Löwe ist erkrankt und alle Tiere kommen, um ihm ihre Teilnahme zu bezeigen, nur der Fuchs bleibt aus. Sein Feind, der Wolf, schwärzt ihn deshalb beim König an. Da kommt der Fuchs und hört noch die letzten Worte des Wolfes. Der Löwe brüllt ihn an. Der Fuchs redet sich aus, er habe, statt nutzlos mit den andern zu klagen, über ein Heilmittel für den König gesonnen. Der Löwe befiehlt ihm, es sofort zu nennen. Der Fuchs rät ihm, den Wolf schinden zu lassen und sich in sein warmes Fell zu hüllen. Dies geschieht und der Löwe wird wieder gesund.

In mehreren lateinischen, später auch in französischen Gedichten finden wir die Fabel weitergesponnen und durch allerlei Zusätze zu einem ganzen Epos angeschwellt. Die maßgebende Fassung des Stoffes stammt aber von dem Flamländer **Willem** (um 1250) und führt den Titel „Van den vos Reinaerde“. Auf das niederländische Gedicht geht der plattdeutsche „**Reinke de Vos**“ zurück, der 1498 in Lübeck gedruckt wurde.

III. Die mittelhochdeutsche Zeit (1050—1520).

1. Die Vorbereitungszeit (1050—1170).

Heinrich IV. (1056—1106), Heinrich V. (1106—1125). Der Investiturstreit endet mit dem Siege Roms, die deutschen Könige geraten in Abhängigkeit von dem Papste. Das kirchliche Leben nimmt einen großen Aufschwung, der in der Gründung neuer Orden (Karthäuser, Zisterzienser, Prämonstratenser) seinen Ausdruck findet und die Kreuzzüge ermöglicht. Der erste Kreuzzug 1096—99; Gründung geistlicher Ritterorden: Templer, Johanniter (später Rhodiser, zuletzt Malteser), der Deutsche Orden. Lothar von Sachsen 1125—37. Mit Konrad III. (1138—52) kommen die Hohenstaufen auf den Thron, unter denen Deutschland den Höhepunkt seiner mittelalterlichen Kultur erreicht. Kämpfe mit den Welfen. Der zweite (erfolglose) Kreuzzug 1147—49. Friedrich I. Barbarossa hebt das Reich zu gewaltigem Ansehen empor. Er zieht sechsmal nach Italien, muß aber schließlich den großen Städten die Freiheit geben. Herzog Heinrich der Löwe wird für seinen Verrat mit dem Verlust von Sachsen, Bayern und der Steiermark bestraft. Der romanische Stil erreicht, zuerst in Deutschland, seine Blüte.

Um die Mitte des 11. Jahrh. beginnt sich die deutsche Literatur von ihrem Verfall zu erholen und erreicht um 1200 dadurch ihre erste Blüte, daß sie aus den Händen der Geistlichen und der Spielleute an die Ritter übergeht. Den Zeitraum bis zu den ersten ritterlichen Dichtungen können wir als die **Vorbereitungszeit** bezeichnen. Die beiden Richtungen, die wir schon in der Karolingerzeit

gefunden haben, gehen auch jetzt nebeneinander einher: die geistliche und die Spielmannsdichtung. In die Reihen der Spielleute strömten damals zahlreiche verkommene „Kleriker", wie man alle fahrenden Schüler nannte; da sie sehr liederlich lebten und von der erworbenen Bildung einen wenig gottgefälligen Gebrauch machten, waren sie der Geistlichkeit ein Greuel. Auf beide Richtungen waren die Kreuzzüge von großem Einfluß. Die Priester empfahlen die Kriegsfahrt ins heilige Land, die Spielleute schwelgten in phantastischen Schilderungen von den Wundern des Orients. Unter dem Einfluß der Kreuzzüge entwickelte sich das Rittertum auch in Deutschland zu einem geschlossenen Stande und löste am Ende unserer Periode sowohl die Geistlichen als auch die Spielleute in der Dichtung ab.

Die deutsche Sprache machte im Laufe des 11. und 12. Jahrh. eine Reihe von Veränderungen durch, die ihr ein wesentlich anderes Gepräge gaben. Die durchgreifendsten Unterschiede riefen der Umlaut und die Vokalschwächung hervor.

Im Althochdeutschen, zum Teil schon früher, wird ein kurzes a unter der Einwirkung eines i oder j in der nächsten unbetonten Silbe zu e: faru — ferit (fährt), kraft — kreftig. Im Mittelhochdeutschen kommt ein „jüngerer Umlaut" des a zu ä hinzu und auch alle andern umlautsfähigen Vokale unterliegen im Laufe der Zeit derselben Trübung. Da das i zugleich zu e abgeschwächt wurde, ist in unserer Sprache die Ursache des Umlauts meist nicht mehr zu erkennen: ahd. mohti — mhd. möhte, scôni — schoene, hôhir, hôhist — hoeher, hoehest, wurfil — würfel, boumî — böume, mhd. buoch, aber büechelîn. — Die Vokale der Flexions- und Ableitungssilben wurden immer schwächer betont und infolgedessen fast alle zu dem tonlosen ĕ, das in unserer Sprache sehr oft nur geschrieben, nicht ausgesprochen wird: geban, nerian, salbôn, habên — geben, nern, salben, haben (hân); nerita — ner(e)te, salbôta — salbete, gebanti — gebende, mâri — maere (berühmt, lieb), ferit — vert, tagâ — tage, hano — hane (Hahn) usf. — Beide Erscheinungen, der Umlaut und die Vokalschwächung, raubten der deutschen Sprache viel von ihrer Kraft und ihrem Wohlklang.

Der Fortschritt der deutschen Dichtung in unserem Zeitraum ist im Inhalt und in der Form unbeträchtlich. Der Stil ist oft ungeschickt, meist trocken und nüchtern, die Verse sind holprig, die Reime unrein.

a) Geistliche Dichtung.

Die neuen Mönchsorden lenkten das geistliche Leben ganz in die Bahn der Abtötung des Fleisches. Sie predigten Abkehr von allem Irdischen; auch die Poesie sollte ganz dem Dienste Gottes geweiht sein. Den Höhepunkt erreichte die religiöse Stimmung zur Zeit der Kreuzzüge. Noch ein Kind der weltfrohen Ritterzeit, Walther von der Vogelweide, gelangt zu der Einsicht: „Swer dirre wünne volget, der hât jene dort verlorn." Die Priester warben durch den Hinweis auf die Hinfälligkeit dieser Welt, den Himmel als die eigentliche Heimat des Christen und die Schrecken der Hölle für die Teilnahme an den Kreuzfahrten nach Palästina. — Die geistliche Literatur des 11. und 12. Jhds. ist sehr umfangreich, aber poetisch Wertvolles enthält sie verhältnismäßig wenig. Wir können darin zwei Gruppen unterscheiden, eine lehrhafte und eine erzählende.

Die lehrhaften Gedichte sind meist Ausdeutungen von Glaubenslehren, öffentliche Sündenbekenntnisse der Dichter („Sündenklagen"),

Gebete usw. Am stürmischesten eiferte in Versen (um 1160) gegen die Sünden der Welt der Österreicher **Heinrich von Melk.** In der „Mahnung an den Tod" predigt er den Laien, im „Priesterleben" den entarteten Geistlichen eindringlich Buße. Durch seine großartigen Visionen überragt zumal das erste Werk alles, was in diesem Zeitraum in deutscher Sprache gedichtet worden ist.

Die erzählenden Dichtungen nehmen ihre Stoffe zumeist aus der Bibel oder dem Leben der Heiligen: die Schöpfung, Moses, die Geschichte Judiths, Salomo, Johannes der Täufer, das Leben Christi, das Jüngste Gericht und der Antichrist, dessen Erscheinen man im Jahre 1000 erwartete, das Leben Mariens und zahlreiche andere Legenden. Den Verfassern kommt es auch hier nur auf religiöse Erbauung an. Hervorzuheben sind die herzlichen „Drei Lieder von der Jungfrau" von dem österreichischen Priester **Wernher.** Überhaupt zeigt die mittelalterliche Poesie in der Verherrlichung Marias die größte Innigkeit.

Den Übergang zu der Dichtung der Ritter bilden einige Werke, die zwar von religiöser Gesinnung erfüllt sind, aber doch ganz oder teilweise weltliche Stoffe behandeln. Ein **„Annolied"** enthält die Biographie des hl. Hanno, Erzbischofs von Köln, mit einem Abriß der ganzen Weltgeschichte als Einleitung. Eine dickleibige **„Kaiserchronik"** (über 60.000 Verse) wirft die römischen Könige und Kaiser bunt durcheinander und lobt von den deutschen Herrschern bis auf Konrad III. nur die papstfreundlichen. Den Hauptinhalt bilden zahlreiche Anekdoten und Legenden, die kritiklos für Geschichte genommen werden; darunter ist die hübsche Erzählung von der unschuldig verklagten Crescentia, die an die spätere Sage von Genoveva erinnert. Der Verfasser ist vielleicht derselbe „Pfaffe" **Konrad,** der am bayrischen Hofe Heinrichs des Stolzen in Regensburg auf Grund der französischen „Chanson de Roland" das „Rolandslied" schrieb. Der Zug Karls d. Gr. gegen die Sarazenen wird darin sehr lebendig wie ein Kreuzzug geschildert, offenbar in der Absicht, für die Beteiligung an den Kreuzzügen Stimmung zu machen.

Als der König 778 aus Spanien zurückkehrte, wurde seine Nachhut mit ihrem Führer, dem Markgrafen Hruodlandus, in dem Pyrenäentale Ronceval von den Basken vernichtet. Die Sage machte Roland zu einem Neffen Karls, die Basken zu Sarazenen; den Überfall führten sie auf den Verrat eines Grafen Ganelon zurück. Dreimal stößt der bedrohte Roland ins Horn, um den König zur Umkehr zu bewegen. Karl beschleunigt den Rückmarsch, doch kommt er zu spät. Alle Helden, auch Roland, sind schon erschlagen, Rolands Horn ist geborsten, sein Schwert hat ein Engel entführt. Karl rächt seinen Tod an den Sarazenen und läßt den Verräter Ganelon hinrichten.

Denselben Zweck verfolgte der rheinische Priester **Lamprecht** mit seinem „Alexanderlied", das gleichfalls nach einer französischen Quelle gedichtet ist. Die Kriegszüge Alexanders d. Gr., deren Schilderung wohl die Sehnsucht nach dem Morgenlande wecken soll, sind hier ebenso mit anmutig erzählten Anekdoten und Wundergeschichten ausgeschmückt wie in der „Kaiserchronik" die römische Geschichte. Das liebliche Märchen von den Blumenmädchen, die sich im Sommer mit Alexanders Mannen vermählen, aber bei Anbruch des Herbstes mit der ganzen Natur dahinwelken, hat auf Rich. Wagners „Parsifal" (s. S. 281 fg.) eingewirkt.

b) Spielmannsdichtung.

Die Spielleute erzählten dem Volke nicht nur Heldensagen, sondern behandelten in ihren Gedichten auch die neuesten Kriegsereignisse. Die Erzählungen der zurückkehrenden Kreuzfahrer nährten ihre Phantasie in besonders hohem Grade. Um all das Wunderbare, das sie gehört hatten, anzubringen, bedienten sie sich gewöhnlich der Erfindung, daß ein abendländischer König in den Orient zieht, um von dort eine Prinzessin zu entführen. Ohne Übertreibungen und Unmöglichkeiten ging es dabei nicht ab. So entstanden die Spielmannsepen: König Rother, Herzog Ernst, Orendel, St. Oswald, Salman und Morolf.

Der „**König Rother**" beruht auf langobardischer Heldensage (S. 26). Auf den berühmten Rothari wurde eine Geschichte übertragen, deren Held ein anderer König der Langobarden, Authari, war; er hatte sich nach dem Bericht des Paulus Diaconus durch eine ähnliche List, wie sie in unserem Gedichte Rother in Konstantinopel anwendet, den Anblick seiner ihm noch unbekannten Braut, einer bayrischen Prinzessin, verschafft. Der Spielmann hat die Geschichte in den Orient verlegt und mit eigenen Zutaten reichlich erweitert.

König Rother von Bari (in Unteritalien) wirbt durch Boten um die Tochter des Königs Konstantin von Konstantinopel, aber Konstantin läßt sie ins Gefängnis werfen. Da macht er sich selbst auf den Weg. Er gibt sich vor Konstantin für einen von König Rother vertriebenen Recken aus und wird freundlich aufgenommen. Er weiß sich zu der Prinzessin zu schleichen, gibt sich zu erkennen und gewinnt ihre Liebe. Bald darauf verhilft er ihrem Vater zum Siege über den König von Babylon. Er soll mit der Siegesnachricht vorauseilen, gibt jedoch vor, daß die Feinde gesiegt hätten, und entführt die Prinzessin, angeblich um sie vor den Feinden zu retten. Damit hätte der Spielmann schließen können, er läßt aber die Geschichte noch einmal angehen. Im Auftrage Konstantins entführt ein als Kaufmann verkleideter Spielmann Rother seine Frau. Wieder muß Rother nach Konstantinopel ziehen und kommt gerade zurecht, als die Hochzeit seiner Gemahlin mit dem Sohne des besiegten Königs von Babylon gefeiert wird. Er wird erkannt und gefangengenommen. Schon soll er gehängt werden, da stürzen seine Mannen herbei und befreien ihn. Darauf läßt sich Konstantin versöhnen

Der „**Herzog Ernst**" ist gleichfalls aus geschichtlichen Erinnerungen hervorgegangen. Sagen, die sich an den Kampf Ottos I. mit seinem Sohne Liudolf von Schwaben knüpften, flossen mit der romantischen Geschichte des Herzogs Ernst von Schwaben und seines Freundes Wernher von Kyburg (Wetzel) zusammen (s. S. 30).

Der Pfalzgraf Heinrich verleumdet seinen Neffen Ernst bei dessen Stiefvater, dem Kaiser Otto. Ernst besiegt im Kampfe den Oheim, dringt ihm bis in die Kaiserburg nach und schlägt ihm vor den Augen des Kaisers das Haupt ab. Er wird nun in die Reichsacht getan. Nach fünfjährigem vergeblichen Kampfe tritt er mit seinem Freunde Wetzel und mehreren andern Gefährten eine Fahrt ins heilige Land an. Auf dieser haben sie eine Menge phantastischer Abenteuer zu bestehen. Sie kämpfen mit fabelhaften Völkern, wie den Kranichhälsen (Menschen mit einem Kranichkopf), den Arimaspen (Menschen mit nur einem Auge in der Stirn), Riesen und Zwergen, Plattfüßen und Langohren, kommen ins Lebermeer, das so dicht ist, daß ihr Schiff darin stecken bleibt, und dann zum Magnetenberge, der aus dem Schiffe alles Eisen zieht. Sie retten sich dadurch, daß sie sich in eine Ochsenhaut einnähen und von einem Greif in sein Nest tragen lassen. Dort erschlagen sie die jungen Greife und gelangen dann zu dem Karfunkelberg, den sie auf einem Floße durchfahren. Schließlich kehrt Ernst mit wenigen Genossen nach Deutschland zurück, und da ihm

Ruhm schon vorangeeilt ist, erlangt er die Verzeihung des Kaisers. Er schenkt ihm einen kostbaren Edelstein, den er vom Karfunkelberge mitgenommen hat; weil er in der deutschen Königskrone nicht seinesgleichen hat, heißt er „der Waise".

2. Die mittelhochdeutsche Blütezeit (1170—1350).

In den letzten Jahrzehnten der Herrschaft Kaiser Barbarossas gelangt das deutsche Rittertum zur Blüte; es vereinigt das weltliche Lebensideal mit dem religiösen. Die Berührung mit dem Ausland, besonders dem Orient, ruft einen regen Handel hervor, wirkt auf das Gewerbe belebend ein und begünstigt wissenschaftliche Fortschritte. In der Baukunst verdrängt im 13. Jhd. der gotische Stil den romanischen, das deutsche Kunsthandwerk erringt hohes Ansehen. 1190 ertrinkt Friedrich I. auf dem dritten Kreuzzug (1189—93). Eroberung von Akkon (Streit zwischen Richard Löwenherz und Leopold V. von Österreich). Heinrich VI. 1190—97. Auf dem vierten Kreuzzug (1202—1204) wird Konstantinopel erstürmt. 1198 entzündet die Doppelwahl Philipps von Schwaben und Ottos des Welfen unheilvollen Bürgerkrieg. Friedrich II. (1212—50) wird zweimal gebannt: 1228, weil er den fünften Kreuzzug in Italien abbricht, 1239, weil er die Herrschaftsansprüche des Papstes zurückweist. Kämpfe in Italien. Konrad IV. † 1254, Wilhelm von Holland † 1256. Interregnum 1256—73; die beiden gewählten Könige, Richard von Cornwallis und Alfons von Kastilien, kümmern sich nicht um Deutschland, die Fürsten und Bischöfe üben ihre Macht willkürlich aus, das Rittertum entartet zum Raubrittertum, allgemeine Verwirrung und Rechtlosigkeit bricht herein. 1268 wird Konradin, der letzte Hohenstaufe, in Neapel hingerichtet. In Böhmen erweisen sich Przemysl Ottokar (1253—78), Wenzel II. (1278—1305) und der Adel als Mäzene deutscher Dichter (Ulrich von Eschenbach, Heinrich von Freiberg). Rudolf I. von Habsburg (1273—91) macht der „kaiserlosen schrecklichen Zeit" ein Ende. Nach der Schlacht auf dem Marchfelde (1278) übergibt er seinen Söhnen Albrecht und Rudolf die österreichischen Länder als Lehen (1282). Adolf von Nassau (1292—98), Albrecht I. (bis 1308). Begründung der Schweizer Eidgenossenschaft. Heinrich von Luxemburg (1308—13). Kämpfe zwischen Ludwig dem Bayern (1314—47) und Friedrich dem Schönen (1314—30). Der Ritterstand verliert alle Bedeutung, neben dem Adel und der Geistlichkeit entwickelt sich mit dem Aufschwung von Handel und Gewerbe der Bürgerstand. Die Städte, namentlich in Süddeutschland (Wien, Regensburg, Augsburg, Nürnberg) und am Meere (die Hansa), blühen auf und erringen sich die Selbstverwaltung. Entstehung des Zunftwesens.

Die Anfänge des Rittertums, in dessen Pflege die deutsche Literatur rasch die erste Höhe ihrer Entwicklung erklimmt, liegen in den sozialen Verhältnissen der Karolingerzeit. Das Anwachsen der Bevölkerung und die vielen Kriege bewirkten, daß der Stand der freien Kleinbauern mehr und mehr abnahm, der Grundbesitz sich in den Händen weniger ansammelte und sich ein neuer Adel, der Grundadel, bildete. In seinen Schutz stellten sich die meisten Bauern, um dem drückenden Kriegsdienste zu entgehen, und empfingen von den Herren ihr Eigentum als Lehen. Wie die Fürsten vom Könige mit ihren Ländern und die Adeligen von den Fürsten mit ihrem Besitz belehnt wurden, so übergaben die Adeligen verdienten Beamten und Kriegern (den „Ministerialen") Grundstücke und Höfe zu lebenslänglicher Nutznießung, oft mit dem Rechte der Erbfolge (Lehens- oder Dienstmannen, Vasallen).

Da nur den reichen Herren der Kriegsdienst zu Pferde möglich war — denn er war kostspielig und erforderte eine zeitraubende Ausbildung —, bestand die Reiterei ursprünglich ausschließlich aus Adeligen. Als sich aber ihre Zahl als unzulänglich erwies, nahmen sie auch ihre Ministerialen als Reiter mit ins Feld.

Allmählich glich nun der gemeinsame Kriegsdienst bei derselben Truppe und die gesteigerte Wertschätzung der Tapferkeit den Unterschied zwischen Herren und Dienern aus, die Reiterei entwickelte sich, zuerst in Frankreich unter dem Einfluß des ersten Kreuzzuges, zu einem neuen Stand mit festen äußeren Formen, dem Ritterstand (Ritter = Reiter). Sein Ansehen wuchs so, daß selbst Könige ihre Söhne zu Rittern schlugen und die ritterlichen Ministerialen mehr galten als nichtritterliche Adelige. Sie führten gleich den Adeligen den Titel „Herr" und nannten sich entweder nach dem Stammsitz ihrer Herren (z. B. Hartmann von Aue) oder nach ihrem Geburtsort (z. B. Wolfram von Eschenbach). Armen Rittern ohne Lehen verschaffte ihr Titel wenigstens gastliche Aufnahme bei Burgherren.

Wer zum Ritter bestimmt wurde, mußte sich in jugendlichem Alter als Page an einem Hofe die „höfische Zucht" aneignen, dann als Knappe in der kunstmäßigen Führung der Waffen ausbilden. Hatte er sich bewährt, so wurde er, meist aus Anlaß eines großen Festes, von einem Ritter höheren Standes durch den Schwertschlag in den Ritterstand aufgenommen (Schwertleite). Er mußte sich dabei zu den ritterlichen Tugenden, dem Schutze der Kirche, der Armen, Witwen und Waisen verpflichten. Die Mittelpunkte des Rittertums waren die Höfe der Fürsten. Hier wurden prunkvolle Feste gefeiert und glänzende Turniere abgehalten.

Mit dem Rittertum kamen ganz neue Ideale auf. Die kunstmäßige Ausbildung im Waffenhandwerk ließ für die Wissenschaften nicht viel Zeit übrig. Die Kenntnis des Lateinischen ließ bei den Rittern sehr nach, ja selbst wer lesen und schreiben konnte, galt schon als gelehrt. Dafür mußte man französisch sprechen oder doch die deutsche Sprache mit französischen Redensarten „schmücken" können. Das Hauptgewicht wurde auf Tapferkeit, Gewandtheit, Ausdauer und auf ein recht feines Benehmen gelegt. Namentlich kam unter französischem Einfluß der „Frauendienst" auf. Das Verhältnis des Vasallen zum Lehensherrn wurde auf die Beziehungen des Ritters zu seiner Dame übertragen. Es war ritterliche Sitte, daß man sich eine Dame (meist eine verheiratete) wählte, ihr seine Huldigungen darbrachte und ihr zu Ehren beim Turnier die Lanze brach.

Von Frankreich aus verbreiteten sich die äußeren Formen des Rittertums zunächst nach den benachbarten Ländern; gegenüber den feinen Rittern am Rhein und in Schwaben galten die Bayern, Österreicher und Norddeutschen noch später als nicht ganz ebenbürtig, nicht höfisch genug.

In Frankreich nun war das Rittertum von allem Anfang an Träger der Literatur. Im nördlichen Frankreich, zumal in Flandern, blühte die epische Dichtung, der Ritterroman in Versen, ein Spiegel des ritterlichen Lebens und der ritterlichen Ideale. Tapfere Kämpfe, gefährliche Abenteuer mit allerlei Zauberwesen, höfische Feste und besonders galante Liebesgeschichten machen seinen Inhalt aus. Der berühmteste der „trouvères" (= Erfinder) war Chrestien de Troyes. Im südlichen Frankreich, in der Provence, wurde dagegen mehr die Lyrik, besonders das Liebeslied, gepflegt. Der Ritterroman heißt in Deutschland „höfisches Epos", die höfische Lyrik der „Troubadours" der Minnesang.

Die französische Dichtung kam nach Deutschland mit den andern ritterlichen Einrichtungen und die deutschen Dichter sind anfangs von ihren Vorbildern stark abhängig. Dies gilt am meisten von den ersten höfischen Epikern; sie liefern

eigentlich nur mehr oder weniger freie Übersetzungen und ihre Erfindungskunst beschränkt sich auf kleine Abweichungen und Zusätze; diese zeugen indes deutlich von der Absicht, die Lust am Abenteuerlichen in den Dienst sittlicher Ideen zu stellen. Neben dem großen Epos wird auch die kleinere Erzählung aus dem Ritterleben gepflegt, die höfische Novelle. In der Form wirkte der französische Einfluß verfeinernd. Die Sprache wird sorgfältiger, der Vers glatter, der Reim reiner. Die höfischen Erzählungen sind durchwegs in Reimpaaren verfaßt (s. S. 29). Da die Vokale der meisten Endsilben geschwächt wurden, verloren sehr viele von ihnen völlig die Fähigkeit, den Ton zu tragen, und der Reim zog sich auf die vorletzte Silbe zurück. So entstanden neben vierhebig-stumpfen Versen dreihebig-klingende:

Ein rítter só gelḗret wás,
dáz er án den búochen lás,
swaz ér dar án geschríben vánt.
Dér was Hártmán genánt,
dienstmán was ér ze Oúwe.

Unter dem Einfluß des höfischen Epos erstand auch das Volksepos aufs neue. Es fanden sich begabte Dichter, die höfisch gebildet oder wenigstens mit dem höfischen Geschmack bekannt waren und es doch nicht verschmähten, die Heldensagen, die nur noch unter den Bauern auf dem Lande erzählt wurden, wiederaufleben zu lassen. Um sie dem Geschmack der höhern Kreise näher zu bringen, kleideten sie sie möglichst ins ritterlich-höfische Gewand. So wurde die Heldensage wieder für eine Zeit beliebt.

In der Lyrik sind die deutschen Dichter gleichfalls selbständiger als im höfischen Epos. Die besten Minnesinger machen sich von der Nachahmung der Franzosen ganz frei und folgen nur ihrem poetischen Drange.

Mit dem Rittertum setzt sich die Literatur wiederum an den Höfen fest. Am Hofe der Welfen in Regensburg lebte der Priester Konrad, hier übersetzte als einer der ersten der Ritter **Eilhart von Oberge** einen französischen Versroman, den von „Tristrant und Isalte". Am Babenbergerhofe zu Wien finden wir zur Zeit der Herzoge Leopolds V. (1177—94), Friedrichs I. (bis 1198), Leopolds VI. (bis 1230) und Friedrichs II. des Streitbaren (gefallen im Kampfe gegen die Ungarn an der Leitha 1246) die Minnesinger Reinmar von Hagenau, Walther von der Vogelweide und Neidhart von Reuental. Alle Höfe überstrahlt aber in der Poesie der des Landgrafen Hermann von Thüringen (1190 bis 1217) in Eisenach und auf der Wartburg. Heinrich von Veldeke, Wolfram von Eschenbach und Walther von der Vogelweide fanden dort Lohn und Ehre. Ein merkwürdiges Gedicht aus späterer Zeit von unbekannter Herkunft, **„Der Sängerkrieg auf der Wartburg"**, hält die Erinnerung an die mittelalterliche Glanzzeit dieses Musensitzes fest und zeigt auch die Nebenbuhlerschaft des Wiener Hofes.

Ein sagenhafter Sänger aus Österreich, Heinrich von Ofterdingen, und Walther von der Vogelweide streiten in Liedern um den Vorrang der beiden Höfe; der Unterliegende soll von Henkershand sterben. Als Heinrich daran ist, zu unterliegen, ruft er aus Ungarn den mächtigen Zauberer Klingsor herbei. Der setzt den Wettstreit fort, aber nicht gegen Walther, sondern gegen Wolfram von Eschenbach, indem er ihm dunkle Rätsel zu lösen gibt.

Bis ins 12. Jhd. hinein herrschen auch in der Schrift die Dialekte, doch gegen Ende des Jahrhunderts dringt eine Art Schriftsprache durch. Sie besteht in einem Ausgleich zwischen der schwäbischen Hofsprache der Hohenstaufen und dem Bayrischen, in dem sehr viele der Dichter aufgewachsen waren. Ein niederfränkischer Dichter wie Veldeke meidet in den Reimen seines Epos alles, was seine Mundart vom Schwäbischen unterscheidet. Eine völlige Einheitlichkeit wurde nicht erzielt, sondern man merkt den meisten Dichtern an gewissen Eigentümlichkeiten ihrer Sprache an, woher sie stammen.

Die eigentliche Blütezeit der ritterlichen Dichtung dauerte etwa von 1190 bis 1220. Früh schon büßt die Ritterschaft ihren idealen Sinn ein und verliert allmählich auch den Sinn für Poesie. Bürgerliche Dichter treten immer zahlreicher auf und durch sie erhält die deutsche Literatur einen andern Charakter.

A. Das höfische Epos und die höfische Novelle.

a) Stoffe des höfischen Epos.

Im Mittelpunkt des altfranzösischen Heldenepos steht die mächtige Gestalt Karls des Großen und seiner Paladine (vgl. Konrads „Rolandslied"). Auch die Kämpfe Karl Martells und späterer Helden mit den Sarazenen sind von der Sage verherrlicht worden. In etwa 20 chansons wird der Graf Wilhelm von Orange besungen.

Als Gefangener der Sarazenen in Afrika gewinnt er die Liebe der Königstochter Orable und flieht mit ihr nach Frankreich zurück; in der Taufe empfängt sie den Namen Guibourg. Ihr Bruder Rainouart wird als Sklave nach Frankreich verkauft und dient König Ludwig dem Frommen als Küchenjunge. Guibourgs Vater fällt abermals in Frankreich ein und schlägt Wilhelm in der blutigen Schlacht bei Aliscans. Wilhelm eilt nach Orleans, um von dem Könige, seinem Schwager, ein neues Heer zu erbitten. Rainouart wird ihm wegen seiner ungeheuern Stärke als Knappe mitgegeben und es stellt sich später seine Verwandtschaft mit Guibourg heraus. Vor Orange treibt er mit seiner eisernen Keule die Feinde zu Paaren, die Stadt wird entsetzt. In einer zweiten Schlacht bei Aliscans werden die Sarazenen aufs Haupt geschlagen. Darauf wird Rainouart mit Wilhelms Nichte vermählt. Nach einem tatenreichen Leben zieht sich Wilhelm schließlich ins Kloster zurück und Rainouart folgt später seinem Beispiele.

Auch antike Stoffe wurden von den Franzosen behandelt, so die schon erwähnte Alexandersage, der Trojanerkrieg, die Irrfahrten des Äneas, Ovids „Metamorphosen". Von den kulturellen Verhältnissen des Altertums haben die französischen Dichter keine Ahnung, sie travestieren es ganz naiv, indem sie die klassischen Helden zu französischen Rittern machen.

Die Kelten in der Bretagne bildeten die Artussage aus. König Artus soll im 6. Jhd. in Britannien geherrscht und sich in tapfern Kämpfen gegen die eindringenden Angelsachsen ausgezeichnet haben. In den frz. Gedichten ist er bloßer Vertreter ritterlicher Tugend und fürstlichen Glanzes, nie eigentlicher Held. Auf Burg Karidol in Wales hält er mit seiner Gemahlin Ginevra Hof und versammelt an seiner Tafel die tapfersten Ritter. Damit sich keiner vor den andern bevorzugt fühle, ist die Tafel rund. Unter die Tischgenossen des Artus aufgenommen zu werden, gilt als höchste Ritterehre. So besteht die Handlung der meisten Artusromane darin, daß sich ein junger Mann aufmacht, um in ritterlichen Abenteuern berühmt

zu werden und schließlich Aufnahme in die Tafelrunde zu finden. Die Artusritter sind jederzeit bereit, für Recht und Unschuld einzustehen. Es ist der gewöhnliche Eingang der Artusepen, daß eine verfolgte Unschuld den König um Beistand bittet oder daß von einem mißlungenen Abenteuer erzählt wird; sofort bricht ein Held oder eine ganze Anzahl von Helden auf, um die bedrängte Frau zu schirmen oder das gefährliche Abenteuer zu bestehen. Zu den am meisten besungenen Helden der Tafelrunde gehören: Lanzelot, Erek, Jwein, Parzival und Gawan.

Wenn die Artussage das weltliche Rittertum verherrlicht, so haben die geistlichen Ritterorden in der Gralsage die höchste Verklärung gefunden. Ihr Kern ist die orientalische Legende von den Schicksalen der Schüssel, in der Josef von Arimathia das Blut des toten Heilands auffing, als der Kriegsknecht Longinus seine Seite durchbohrte; es soll dieselbe Schüssel sein, worein Christus beim letzten Abendmahl sein Brot gebrochen hat. Nach Josefs Tode schwebte sie in der Obhut von Engeln zwischen Himmel und Erde und wurde dann dem Königsgeschlechte Anjou anvertraut. Titurel erbaut auf dem Montsalvage (= waldiger Berg), der in den Pyrenäen zu denken ist, einen herrlichen Tempel mit großartiger Kuppel; in ihrer obersten Wölbung schwebt der smaragdene Gral (= Schüssel) und verbreitet ein beseligendes Licht. Neben dem Tempel errichtet Titurel eine Burg für die ihm untergebenen Gralhüter (Templeisen). Auf dem Gral erstrahlen die Namen der Tugendhaften, die in diese Gemeinschaft aufgenommen werden sollen. Von selbst kann niemand durch den weiten, pfadlosen Wald zum Gral gelangen, aber der Berufene findet leicht den Weg. Er muß, in der Burg angelangt, nach den Wundern des Grals fragen und sich ausschließlich dem Dienste Gottes weihen. Der Gral ernährt und kleidet die Ritter und erfüllt ihnen jeden Wunsch. Alljährlich schwingt sich am Karfreitag eine weiße Taube vom Himmel herab, legt eine Hostie auf den Gral und erneuert dadurch seine Wunderkraft. Wer ihn anblickt, kann eine Woche lang nicht sterben. Er ist so schwer, daß ihn die ganze sündige Menschheit nicht aufheben kann, doch eine unschuldige Jungfrau trägt ihn mit Leichtigkeit. Die schöne Repanse bringt ihn täglich, umgeben von einer Schar gleich tugendhafter Jungfrauen, zur Abendtafel. Mit Ausnahme des Königs sind die Gralhüter zur Ehelosigkeit verpflichtet. Nur wenn der Gral einen von ihnen zum Schutze einer bedrängten Frau aussendet, darf er die Gerettete heiraten, doch darf sie nicht nach seinem Namen und seiner Herkunft fragen. Wenn sie dieses Verbot übertritt, muß ihr Gemahl zum Gral zurückkehren (Lohengrinsage).

Dem Titurel folgte Frimutel, diesem Anfortas. Der wird von weltlichem Triebe erfaßt und bricht im Dienste einer Dame Lanzen. Zur Strafe trifft ihn der vergiftete Speer eines Heiden. Todkrank kehrt er heim in die Gralburg. Der Anblick des Grals erhält ihn am Leben, aber die Wunde eitert fort; nur das Eisen, das man herausgezogen, vermag den Schmerz vorübergehend zu stillen. Endlich prophezeit eine Inschrift auf dem Gral dem Könige die Erlösung. Ein junger Ritter werde kommen; wenn er mitleidig nach der Ursache von des Königs Leid frage, werde Anfortas genesen und der Ritter sein Nachfolger werden.

Mit der Artus- und der Gralsage wurde ein beliebtes Märchenmotiv ver-

bunden, die Geschichte des einfältigen Jungen, der trotz seiner Torheiten schließlich zu den höchsten Ehren gelangt; so entstand die Sage von Parzival.

Die Königin Herzeloide erzieht ihren Sohn Parzival in der Waldeinsamkeit und behütet ihn vor aller Berührung mit dem ritterlichen Wesen, damit er nicht einst wie sein Vater im Kampfe falle. Aber früh regt sich in dem Knaben die Tatenlust. Einst begegnet er im Walde Rittern in vollem Waffenschmuck und erfährt von ihnen, daß König Artus die Ritterwürde verleihe. Nun will Parzival zu Artus ziehen, um Ritter zu werden. Die Mutter kann seinen Bitten nicht widerstehen, doch gibt sie ihm Narrenkleider und eine elende Mähre, damit ihn der Spott der Welt zu ihr zurücktreibe. Als er ihren Blicken entschwindet, bricht ihr das Herz. — Nach mannigfachen Abenteuern kommt Parzival an den Artushof, tötet hier einen übermütigen Ritter mit seinem Wurfspieße und legt dessen Rüstung an. Er gelangt dann zu dem greisen Gurnemanz und erhält von diesem Unterricht in ritterlicher Sitte; unter anderem schärft ihm Gurnemanz ein, daß er nicht vorlaut und unbescheiden frage. Als vollkommener Ritter zieht er weiter. Er entsetzt die Stadt der schönen Kondwiramurs, die von einem abgewiesenen Freier belagert wird, und gewinnt dadurch die Hand der Königin. Ritterlicher Sinn treibt ihn bald wieder nach Abenteuern hinaus. An einem Abend gerät er in die Gralburg, wird wohl empfangen und bewirtet und von Anfortas mit einem kostbaren Schwerte beschenkt. Aber des Rates eingedenk, den ihm Gurnemanz gegeben, unterläßt er die mitleidige Frage. Mit Schimpf und Schande muß er am folgenden Morgen die Burg verlassen, und als ihm seine Base Sigune sagt, wodurch er sich vergangen hat, kann er den Rückweg zur Gralburg nicht finden. Nach allerlei Irrfahrten kommt er abermals zu König Artus und wird Ritter der Tafelrunde. Da erscheint die Gralbotin Kundrie, flucht ihm und erklärt die Tafel durch seine Anwesenheit für entehrt. Parzival verzweifelt nun an Gottes Gerechtigkeit und irrt jahrelang ruhelos umher. Streit und Kampf sucht er, die Kirchen meidet er. Ein alter Ritter weist ihn, als er am Karfreitag in Waffen reitet, an den frommen Einsiedler Trevrizent. Bei ihm, seinem Oheim, findet er Trost. Trevrizent belehrt ihn über seine Verschuldungen und erweckt in ihm neue Hoffnung. Zum drittenmal erscheint er im Kreise der Artusritter und wird jubelnd aufgenommen. Abermals naht die Gralbotin, verkündet, daß der Gral den Helden zu seinem König erwählt habe, und geleitet ihn zur Gralburg. Durch ein inniges Gebet heilt er Anfortas. Auch Kondwiramurs trifft mit den Zwillingsknaben, die sie inzwischen geboren hat, auf Montsalvage ein.

So haben die französischen Dichter aus dem Märchen eine Dichtung gemacht, die eine tiefe symbolische Auffassung ermöglichte. Bei Wolfram von Eschenbach ist Parzival gleich Goethes Faust der Typus des ewig strebenden und ewig irrenden Menschen, den die göttliche Gnade, die in ihm schlummert, endlich zum Siege führt.

Aus einem alten Märchen entwickelte sich bei den Bretonen in Frankreich auch die herrliche Sage von dem Liebespaar Tristan und Isolde. Sie zeigt, wie Heldenkraft durch Leidenschaft verwüstet wird.

Früh der Eltern beraubt, wird Tristan von einem alten Diener erzogen. Nach allerlei Abenteuern kommt er zu König Marke von Kurnewal (Cornwallis) und es stellt sich heraus, daß er Markes Neffe ist. Im Zweikampf erschlägt er Morold, den Schwager des Königs von Irland, und befreit dadurch Markes Land von einem schimpflichen Tribut. Seine Vorzüge schaffen ihm unter Markes Ratgebern Feinde; um zu hintertreiben, daß er einmal dem Könige auf dem Throne folge, dringen sie in Marke, daß er sich vermähle, und schlagen ihm die Königstochter Isolde, Morolds Nichte, vor. Tristan erbietet sich selbst, als Brautwerber nach Irland zu ziehen, damit man nicht sage, daß er nach der Krone gierig sei. Die Werbung gelingt. Isoldens Mutter gibt der Dienerin Brangäne für den alternden Marke einen Liebestrank mit. Auf der Seefahrt trinken Tristan und Isolde den unbehüteten Zaubersaft und werden mit unwiderstehlicher Liebe aneinander gefesselt.

Die Hochzeit mit Marke wird gefeiert, doch weiß das in Listen unerschöpfliche Paar immer wieder zusammenzukommen. Endlich kann Marke an der Schuld der beiden nicht mehr zweifeln und Tristan flieht in die Normandie. Er lernt hier eine zweite Isolde, Isolde Weißhand, kennen und nimmt sie zur Frau. Aber Sehnsucht zieht ihn wieder zur blonden Isolde. Wieder folgen kühne Listen des unschuldig-schuldigen Paares, wieder muß sich Tristan flüchten. Von einem vergifteten Speer verwundet, kehrt er zu seiner Gemahlin zurück. Er sendet Boten an die blonde Isolde, daß sie ihn durch ihre Zaubermittel heile; ein weißes Segel soll das Zeichen sein, daß sie komme. Doch die grollende Isolde Weißhand sagt dem Siechen, als das Schiff herannaht, das Segel sei schwarz. Da stirbt Tristan aus Gram und auch der Geliebten bricht über seiner Leiche das Herz. König Marke, der inzwischen von dem Liebestrank erfahren hat, kommt mit seiner Verzeihung zu spät. Tristan und Isolde werden nebeneinander bestattet. Ein Rosenstock und eine Rebe wachsen aus ihren Herzen auf und verflechten über dem Grabe ihre Zweige ineinander. (Vgl. die schöne Nachdichtung von J. Bedier „Der Roman von Tristan und Isolde".)

b) Die Meister des höfischen Epos.

Spätere Dichter loben **Heinrich von Veldeke,** einen Geistlichen aus ritterlichem Geschlecht, als den Begründer des kunstmäßigen Epos in Deutschland; denn er achtete strenger auf die Reinheit des Reimes und seine Verse sind auch weniger holprig als die der frühern Geistlichen und der Spielleute. Heinrich kam aus seiner Heimat Niederland nach Deutschland und vollendete hier um 1185 nach französischer Quelle seine „Eneide". Äneas wird darin als mittelalterlicher Ritter geschildert, seine Beziehungen zu Dido und Lavinia werden als höfischer Frauendienst aufgefaßt und mit besonderer Breite behandelt. Die eigentlichen Meister des höfischen Epos sind aber Hartmann, Wolfram und Gottfried.

Hartmann von Aue war ritterlicher „dienstman ze Ouwe", d. h. Lehensmann der adeligen Herren von Aue in Schwaben. Er hatte, wahrscheinlich in einem Kloster, eine sorgfältige Erziehung genossen (s. S. 37), beherrschte außer dem Französischen das Lateinische und galt Späteren als der „weise Hartmann". Der Tod seines Herrn und der Verlust der Huld seiner Herrin bewogen ihn, an einer Kreuzfahrt (wahrscheinlich 1197) teilzunehmen. Um 1220 beklagt ein Zeitgenosse seinen Tod. Hartmanns dichterische Tätigkeit fällt hauptsächlich in die Neunzigerjahre des 12. Jhds. Er begann als Lyriker mit schlichten Liebesliedern nach provenzalischem Muster. Auch einige Kreuzlieder haben wir von ihm. Ein längeres Gedicht „Die Klage", auch „Büchlein" (Lehrdichtung über Liebe und Frauendienst) genannt, bringt einen Streit zwischen der Seele und dem Leib, dem der erfolglose Frauendienst lästig geworden ist.

Seinen Ruhm errang Hartmann durch die freie Übersetzung der Artusromane „Erec" und „Iwein" von Chrestien de Troyes. In beiden dreht sich die Erzählung um einen Ausgleich zwischen den sittlichen Pflichten der Ehe und des Ritteramts, doch wird das seelische Motiv von halsbrecherischen Abenteuern überwuchert.

Erec erobert sich im Turnier die Hand der schönen Enite. In ihrem glücklichen Besitz „verliegt" er sich. Um ihn vor Verweichlichung zu bewahren, sucht ihn Enite aus seiner Bequemlichkeit aufzurütteln. Erec argwöhnt, daß sie ihn nicht mehr liebe, und um sie zu strafen, zwingt er sie, mit ihm auszuziehen. In einer Reihe gefährlicher und spannender Abenteuer bewährt aber Enite ihre Treue und versöhnt damit ihren Gemahl.

Iwein gewinnt auf abenteuerliche Weise die mächtige Fürstin Laudine, deren Mann er im Zweikampf erschlagen hat. Aber das ruhige Leben behagt ihm nicht und er nimmt von seiner Gemahlin Urlaub auf ein Jahr. In ritterlichen Kämpfen versäumt er den Zeitpunkt der Rückkehr und Laudine sagt sich von ihm los. Die Nachricht davon stürzt ihn in Wahnsinn; verwildert irrt er in Wäldern umher. Eine vornehme Dame findet ihn schlafend und heilt ihn durch ein wundertätiges Pflaster. Er hilft einem Löwen im Kampfe mit einem Drachen und aus Dankbarkeit folgt ihm der Löwe wie ein treuer Hund. Iwein heißt deshalb „der Ritter mit dem Löwen". Er vollbringt nun eine Reihe weiterer Heldentaten und gewinnt schließlich die Liebe seiner Frau zurück.

Später wendete sich Hartmann der kleinern Erzählung zu. Der „Gregorius" behandelt nach einem französischen Gedichte die christlich-ritterliche Weiterbildung der Ödipussage, im „Armen Heinrich" erzählt der Dichter nach einer lateinischen Legende von einem Ahnherrn des Geschlechts, dem er dienstbar war.

Gregorius ist das Kind sündiger Geschwisterliebe. Wie Ödipus wird er in der Fremde aufgezogen und heiratet später seine ihm unbekannte Mutter. Als der unbewußte Frevel enthüllt wird, straft er sich selbst dadurch, daß er sich auf einer einsamen Felseninsel anschmieden läßt. 17 Jahre wird er dort auf wunderbare Weise am Leben erhalten. Da stirbt der Papst und Gottes Stimme lenkt die Wahl auf Gregorius. Seine Mutter pilgert nach Rom und erkennt im Beichtstuhl ihren Sohn. Sie leben fortan gottgefällig miteinander.

Herr Heinrich von Aue wird wegen seines weltlichen, sündhaften Lebens von der miselsuht (einer Art Aussatz) befallen. In Salerno sagt ihm der Arzt, daß ihn nur das Herzblut einer reinen Jungfrau heilen könne. Verzweifelnd zieht er sich auf einen seiner Meierhöfe zurück und läßt sich hier von der kleinen Tochter des treuen Meiers pflegen. Nach drei Jahren erfährt das Mädchen von dem Ausspruch des Arztes und beschließt, sich für den geliebten Herrn zu opfern. Die Eltern müssen ihren Bitten nachgeben und Heinrich zieht mit ihr nach Salerno. Schon hat der Arzt das Messer angesetzt, da wird Heinrich von Mitleid ergriffen und verhindert das Opfer. Weil er sich aber vor Gott gedemütigt hat, wird er wieder gesund. Dankbar erhebt er das Mädchen zu seiner Gemahlin.

Hartmanns Sprache ahmt den feinen höfischen Umgangston nach und ist fließend, elegant, immer klar und verständlich. Das Maßhalten war im Leben und im Dichten Hartmanns Grundsatz. Alle Zeitgenossen rühmen die Anmut seiner Gedichte und Gottfried von Straßburg reicht ihm den Lorbeerkranz, den er Wolfram von Eschenbach verweigert, weil dessen dunkle Mären erst eines Kommentars bedürfen.

Wolfram (geb. um 1170) stammte aus dem Marktflecken Eschenbach bei Ansbach, also im bayrischen Franken. Er war Ritter und ist auf das „Schildesamt" stolzer als auf seine Kunst. Als seinen Herrn nennt er einen Herrn von Wertheim in der Nähe von Eschenbach; vielleicht war der Hof Wildenberg (jetzt Wehlenberg) sein Lehen. Es mag den Dichter und seine Familie recht kümmerlich genährt haben; Wolfram übertreibt aber gern, wenn er von seiner Armut spricht. Daß er als lebensfroher Ritter ziemlich weit in deutschen Landen herumgekommen ist, bezeugt er uns gleichfalls selbst. Nachweisbar ist nur der (wahrscheinlich wiederholte) Aufenthalt am Hofe Hermanns von Thüringen seit etwa 1203. Er lernte hier Walther von der Vogelweide kennen und schätzen. Als der Landgraf 1217 starb, verstummte der fröhliche Sang auf der Wartburg. Hermanns Sohn, der weltflüchtige Ludwig, und seine Gemahlin, die hl. Elisabeth, waren der welt-

lichen Muse nicht hold. Wolfram zog sich in seine Heimat zurück und dürfte dem kunstsinnigen Fürsten bald im Tode gefolgt sein. Zu seinem Grabe pilgerten gern spätere Dichter, die sich ihn zum Vorbild nahmen.

Wolfram hatte keine geregelte wissenschaftliche Erziehung genossen und man merkt dies, wenn er allerlei Wissen anbringen will, das er selbständig aus Büchern geschöpft hat. Auch die französischen Gedichte, aus denen er seine Stoffe nahm, verstand er nicht vollkommen. Wirkliche Weisheit schöpfte er aus dem Leben; derbe Männlichkeit und sittlicher Ernst, tiefes Gefühl und milde Duldsamkeit in religiösen Dingen zeichnen ihn aus. Als Dichter schuf er nicht nach strengen künstlerischen Prinzipien, sondern überließ sich naiv seinen Eingebungen; seine lebhafte Phantasie verführte ihn zu kühnen Bildern und Vergleichen, sein Humor zu geschwätzigem Plaudern und selbst zu Geschmacklosigkeiten. Schwer ringt er mit der Sprache und feilt wenig am Ausdruck, der oft originell und schlagfertig, nicht selten freilich auch unklar und gesucht erscheint.

Außer acht schwungvollen und feurigen Liebesliedern haben wir von ihm den „Parzival" und zwei unvollendete Gedichte.

Für die Ausgestaltung der Parzivalsage war Chrestiens unvollendeter „Conte del graal" maßgebend. Wolfram weicht zwar stark von ihm ab und gibt als seinen Gewährsmann einen sonst ganz unbekannten Provenzalen Kyot an. Wahrscheinlich hat er aber diesen Namen erfunden, um, durch ihn gedeckt, seinen Eingebungen ungehindert folgen zu können; denn sonst hätte man ihn mit Hinblick auf Chrestien als Lügner verdächtigt. So wenig schätzte man damals des Dichters köstlichste Gabe, die freischaffende Phantasie! Die mächtige Dichtung (24.810 Verse) spiegelt in einem reich ausgeführten Bilde ritterlichen Lebens den großen Gegensatz, der sich durch das ganze Mittelalter hindurchzieht und den Wolfram in sich zu überwinden strebte, den Gegensatz zwischen gottgefälliger Entsagung und weltlicher Lust. Den Gralrittern und dem innerlich tief mit sich selbst ringenden Parzival stehen die abenteuerlustigen und weltfrohen Ritter der Tafelrunde gegenüber. Auf weite Strecken ist Gawan der Held und der Dichter schwelgt in der Schilderung seiner glänzenden Rittertaten. Diese Teile sind in dem Geschmack der herkömmlichen Ritterromane gehalten; ungleich höher steht die Entwicklungsgeschichte Parzivals. „Dürers Ritter, der furchtlos zwischen Tod und Teufel in die Welt hinausreitet, hat in diesem Gedicht einen mit der ganzen Pracht mittelalterlicher Romantik ausgestatteten Vorläufer." (K. Francke.)

Der Dichter zeigt an Parzival, wie wenig das oberflächliche Rittertum, das die Helden des Königs Artus vertreten, einer tiefer angelegten Natur genügen kann. Parzival hat vom Vater den Heldensinn und ein gewisses Maß rücksichtsloser Selbstsucht geerbt. Durch naive Betätigung dieser Eigenschaften kommt er in der Welt, die auf den glänzenden Schein bedacht ist, rasch empor, gerät aber auch, ohne es zu wissen, in Sünde: der Mutter bricht sein Undank das Herz, in Ither erschlägt er einen nahen Verwandten, und indem er sich dessen Waffen aneignet, begeht er Leichenraub. Der greise Gurnemanz bildet den Jüngling äußerlich zu einem vollkommenen Ritter aus; jedoch innerlich bleibt Parzival noch ganz unreif. Er hängt an den Vorschriften seines Lehrers ebenso unfrei wie früher an den Ratschlägen der Mutter und bringt auf der Gralburg sein mitleidiges Herz zum Schweigen, um nicht die höfische Etikette zu verletzen. So verscherzt er die gött-

liche Gnade, die der Gral symbolisiert. Durch das Glück verwöhnt, bäumt er sich trotzig gegen das über ihn hereinbrechende Unheil auf, versucht es, sich den verlorenen Seelenfrieden aus eigener Kraft zu erzwingen, und versinkt nur immer tiefer ins Elend. Aber wie sich Goethes Faust in seinem dunklen Drange des rechten Weges wohl bewußt bleibt, so wird Parzival durch die Treue gegen das Ideal, das in ihm lebt, zu Gott zurückgeführt. Der Gedanke an sein Weib schützt ihn gegen alle sinnlichen Verlockungen und die Hoffnung, endlich doch den Gral wiederzufinden, hält ihn in allen Wirren aufrecht. So bleibt er irrend der göttlichen Gnade würdig und sie senkt sich auf ihn herab, indem sie ihm Erleuchtung über das wahre Verhältnis des Menschen zu Gott zuteil werden läßt. Das Beispiel Sigunes, die Begegnung mit dem alten Ritter am Karfreitag und besonders die Lehren seines Oheims Trevrizent machen es Parzival klar, daß dem Menschen demütige Ergebung in die unerforschlichen Ratschlüsse Gottes ziemt und daß der höchste Sinn der Ritterlichkeit in der mitleidigen Teilnahme an allem Menschlichen liegt. Die Berufung zum Gralkönigtum ist nur ein äußeres Zeichen für den inneren Sieg des Helden.

Zwei Bruchstücke in einer sehr kunstvollen Erweiterung der Nibelungenstrophe erzählen mit großer Zartheit von der kindlichen Liebe Sigunens, der Urenkelin Titurels, zu dem jungen Schionatulander. Weil das erste mit einer Rede Titurels beginnt, hat man die beiden Stücke „Titurel" genannt.

Die beiden Kinder besuchen Herzeloide in ihrer Einsamkeit. Da fängt Schionatulander im Walde einen Bracken, der ein verwundetes Wild verfolgt. Eine Inschrift auf dem kostbaren Halsband des Hundes berichtet von der Geschichte zweier Liebenden. Während Sigune sie liest, entläuft der Bracke. Sigune sendet den Geliebten aus, damit er ihn wieder einfange. — Aus dem „Parzival" wissen wir, welch ein schlimmes Ende das Abenteuer genommen hat. Schionatulander ist im Kampfe mit dem Herrn des Bracken gefallen, Sigune hat sich klagend mit der Leiche des Geliebten in eine Waldklause zurückgezogen. Als Parzival zum drittenmal zu ihr kommt, findet er sie tot.

Viel später nahm der bayrische Ritter **Albrecht** (von Scharfenberg?) die beiden Fragmente in seinen umfangreichen „Jüngeren Titurel" auf. Er gab das Gedicht für ein Werk Wolframs aus und fand damit Glauben.

In seinen letzten Jahren schrieb Wolfram an dem „Willehalm" nach französischer Vorlage (s. S. 38). Er konnte nur noch die Schilderung der zweiten Schlacht bei Alischanz vollenden. Mit einer aus den französischen Quellen zusammengetragenen langen Fortsetzung, dem „Rennewart", blieb der Ritter **Ulrich von Türheim** aus Schwaben weit hinter seinem Vorbilde zurück. Ein bürgerlicher Dichter, **Ulrich von dem Türlein** (aus St. Veit in Kärnten), erzählte in einer „Vorrede" die von Wolfram nur angedeutete Jugendgeschichte des Helden (seine sarazenische Gefangenschaft und die Flucht mit Arabel).

Auch **Gottfried von Straßburg** war wohl ein Bürgerlicher, da er als „Meister" und niemals als „Herr" bezeichnet wird. Indes ist er mit dem Ritterleben und den ritterlichen Anschauungen genau vertraut. Auf Unterstützung „milder" Gönner war er nicht angewiesen, sondern dichtete nur zu seinem Vergnügen. Er überragt an Bildung alle deutschen Dichter seiner Zeit. Sein großes Epos „Tristan und Isolde" (etwa 1200—1210 gedichtet) hinterließ er unvollendet. Mitten in dem Selbstgespräch Tristans, der nach der Flucht in der Normandie zwischen den beiden Isolden schwankt, bricht das Werk ab. Da wir von der Dichtung des Trouvers Thomas, der Quelle Gottfrieds, nur die zweite Hälfte erhalten haben, die etwa

hundert Verse früher beginnt, als Gottfried aufhört, können wir den Grad der Selbständigkeit des deutschen Dichters nicht abschätzen. Trotzdem kann man maßgebenden Beurteilern beipflichten, die Gottfried für den größten Künstler unter den altdeutschen Dichtern erklären. Die Pracht seiner Verse hat nicht ihresgleichen; auch wenn er allzu künstlich feilt, bleibt er verständlich und anziehend.

Während der ritterliche Dichter des „Parzival" die eigentlichen Ideale seines Standes in der Selbstbeherrschung und im Gefühl des Einklangs mit Gott erblickt, ist der Bürgerliche Gottfried von dem äußern Glanz der höfischen Kultur so geblendet, daß ihm nicht die Sittlichkeit, sondern die Gesetze der ritterlichen Etikette als das Wesentliche erscheinen. Nach seiner Weltanschauung findet die Begehrlichkeit in der vornehmen Welt nur an der Meinung der Standesgenossen eine Schranke; nur das peinliche Aufsehen muß vermieden werden. Weit entfernt, an dem Treubruch Tristans und Isoldens gegen Marke Anstoß zu nehmen, schildert Gottfried die Leidenschaft der beiden als eine übermächtige Naturrkaft, der gegenüber die moralische Beurteilung jeden Sinn verliert, da ein Widerstand nutzlos ist. Der Zaubertrank bedeutet bei Gottfried nichts anderes als das süße Gift der sinnlichen Liebe, dem Tristan und Isolde nach kurzem Kampfe erliegen. Immer wieder entschuldigt der Dichter die Liebenden, während er Marke niedrige Gesinnung vorwirft und ihn als beschränkten Alten oft eine komische Rolle spielen läßt. Aus Galanterie hilft sogar Gott der Ehebrecherin: sie kann zur Bekräftigung ihres schlau verhüllten Meineids ein glühendes Eisen tragen, ohne sich zu verbrennen. Daß sich die Zeitgenossen Gottfrieds über diese frivole Lebensauffassung nicht empörten, beweist deutlich, wie verbreitet sie in den vornehmen Kreisen war. Durch den äußern Schliff blieb eben der selbstsüchtige Kern der Menschen unberührt und die sündige Leidenschaft konnte sich hinter den gefälligen Formen nur leichter verbergen.

Ohne den Schwierigkeiten gewachsen zu sein, hat **Ulrich von Türheim** auch den „Tristan" vollendet. Eine zweite Fortsetzung stammt von dem Sachsen **Heinrich von Freiberg**, einem fahrenden Sänger bürgerlicher Abkunft; er lebte am Hofe König Wenzels II. in Böhmen.

c) Die Nachfolger.

Die drei Meister fanden viele Nachfolger; doch reichen ihre Schüler an Talent nicht an sie heran, sondern ahmen meist ihre Eigenheiten recht äußerlich nach. Wenn in den Epen Hartmanns, Wolframs und Gottfrieds die Seelenschilderung in die große Masse der erzählten Abenteuer eine innere Einheit bringt, so sind bei ihren Nachahmern die Abenteuer Selbstzweck und werden zuweilen bis ins Lächerliche gesteigert. Auch die spätern höfischen Epiker schöpfen meist aus der französischen Literatur, doch sind sie in der Erfindung weniger abhängig und gehen allmählich zu selbständiger Zusammenstellung beliebter Motive über. Nur die wichtigsten werden hervorgehoben.

Der Schweizer **Konrad Fleck** bearbeitete glücklich im Stile Gottfrieds die französische Geschichte von „Flore und Blanscheflur". Sie erzählt von dem Schicksal zweier Liebenden, die voneinander getrennt und erst nach mannigfachen Abenteuern wieder vereinigt werden.

Rudolf von Ems (Hohenems in Vorarlberg), der den Herren von Montfort diente und auf einem Kriegszuge nach Italien 1254 starb, schrieb drei große Gedichte: zwei höfische Epen („Wilhelm von Orlens" und „Alexander") und eine „Weltchronik", die der alten „Kaiserchronik" sehr ähnlich ist. Besser als diese

großen Werke sind zwei kleinere Erzählungen: „Der gute Gerhard" und „Barlaam und Josaphat". Der Held der ersten, ein Kaufmann, beschämt den tugendstolzen Kaiser Otto I. durch die Erzählung von seinen selbstlosen guten Taten. Die zweite überträgt die Geschichte des Königssohnes Buddha, der dem Thron entsagt und Büßer wird, auf christliche Verhältnisse.

Konrad von Würzburg, ein Schüler Gottfrieds, lebte als Bürger in Basel (gest. 1287). Nach dem Muster der Lyrik beobachtete er in seinen glatten Versen streng den regelmäßigen Wechsel der Hebung und Senkung, aber seine trockenen Epen (so ein „Trojanerkrieg" von mehr als 60.000 Versen) sind trotzdem wenig ansprechend. Glücklicher ist auch er in der Novelle: „Kaiser Otte", das „herzmaere" (dessen Stoff Uhlands „Kastellan von Couch" erneuert), die Geschichte von „Engelhard und Engeltrut", den treuen Freunden. Ein schöner Lobgesang auf Maria ist „Die goldene Schmiede" betitelt; wie der Goldschmied Schmuckstücke so schmiedet der Dichter die ehrenden Beinamen für die Gottesmutter.

Schon Wolfram hatte am Schluß seines Hauptwerks die Geschichte von Parzivals Sohn Loherangrin (= Gerin der Lothringer) kurz berichtet. Im „Schwanritter" hat Konrad von Würzburg diese Sage direkt nach der französischen Quelle behandelt. Gegen Ende des 13. Jahrh. entstand ein größeres Gedicht, das den Titel **„Lohengrin"** führt.

Nach dem Tode des Herzogs von Brabant besteigt dessen Tochter Elsa den Thron. Da klagt sie ihr Vasall Graf von Telramund an, daß sie ihm die Ehe gelobt habe, aber nun ihren Eid nicht halten wolle. König Heinrich I. kommt nach Brabant und hält am Meeresstrande Gericht. Telramund erbietet sich, die Wahrheit seiner Worte durch ein Gottesgericht zu beweisen. Aber kein Streiter wagt es, für Elsa einzutreten, so gefürchtet ist Telramunds Arm. Weinend fleht Elsa auf den Knien Gott um Hilfe an. Da sieht man auf dem Meere einen Nachen, der von einem weißen Schwan gezogen wird; ein ganz in Silber gepanzerter Ritter steht darin. Als er ans Land steigt, zieht der Schwan mit dem Schifflein zurück. Der Ritter besiegt Telramund und gewinnt Elsas Hand. Doch muß sie ihm geloben, nie nach seinem Namen und seiner Herkunft zu fragen. Bald nach der Hochzeit zieht der Schwanritter mit dem König gegen die Ungarn und verrichtet Wunder der Tapferkeit. Während seiner Abwesenheit erregt die Herzogin von Cleve aus Groll darüber, daß der fremde Ritter ihren Mann im Turnier besiegt hat, in Elsa Argwohn gegen ihren Gemahl. Elsa übertritt das Verbot und fragt den zurückgekehrten Gatten nach seinem Namen und seiner Abkunft. Da gibt er sich zu erkennen: er ist Lohengrin, Parzivals Sohn; der Gral selbst hat ihn zur Rettung Elsas ausgesandt. Darauf nimmt er traurig Abschied, wappnet sich und eilt ans Gestade, wo schon der Schwan mit dem Boot auf ihn wartet. Als er den Blicken entschwindet, sinkt Elsa in Ohnmacht und ihr Leben lang klagt sie um den verlorenen Gemahl.

Auch in die österreichischen Alpenländer drang die höfische Dichtung. So schrieb **Heinrich von dem Türlein,** ein Verwandter des Ulrich (s. S. 44), um 1220 einen „Lanzelot" und faßte dann eine Reihe von Rittergeschichten aus dem Kreise der Artussage mit Gawan als Haupthelden unter dem Titel „Der Abenteuer Krone" zusammen. Etwas später wirkte in Österreich ein Dichter, der sich nur nach seinem bürgerlichen Beruf nennt: **der Stricker** (Seiler); wahrscheinlich ist er auch in Österreich geboren. Er machte aus der Poesie ein Geschäft, dürfte aber nicht geradezu zu den Fahrenden zu rechnen sein. Seine großen Epen („Daniel vom blühenden Tal" und „Karl", eine Bearbeitung

und Erweiterung des alten Rolandsliedes) sind unbedeutend. Viel mehr Beifall fanden seine zahlreichen, meist humoristischen bîspel, d. s. Erzählungen mit Nebensinn, lehrhafter Absicht. Zwölf gar nicht moralische Humoresken, die dem Stoffe nach auf volkstümlicher Überlieferung oder auf fremden Vorbildern beruhen, gruppierte er um die Person eines verschmitzten Priesters und schuf so mit den „Streichen des Pfaffen Amis" die erste deutsche Schwanksammlung.

Amis lehrt z. B. einen Esel lesen, indem er zwischen die Blätter eines Buches Heu steckt; der Esel wendet sie und stößt dabei wenigstens die Vokale J und A hervor. In Paris gibt sich der Betrüger für einen Maler aus und behauptet, seine Bilder sähen nur die ehelich Geborenen; natürlich will keiner der Besucher gestehen, daß er nur eine weißgetünchte Wand gesehen hat. Kranken hilft er dadurch auf die Beine, daß er erklärt, er wolle den Hoffnungslosesten unter ihnen töten und die andern mit seinem Blute heilen.

Wie Amis ein Vorfahr des bekannteren Eulenspiegel ist (s. S. 64 fg.), so hat man den steirischen Ritter **Ulrich von Lichtenstein** (gest. 1276) als einen Vorläufer des phantastischen Ritters von der Mancha in dem berühmten Roman des Spaniers Cervantes „Don Quixote" (1605) bezeichnet. Einem der vornehmsten Adelsgeschlechter angehörig, spielte Ulrich in den politischen Wirren des Interregnums eine hervorragende Rolle und übte sogar eine Zeitlang im Namen König Ottokars II. die Herrschaft in seinem Heimatlande aus. In seinem „Frauendienst" machte er sich aber selbst lächerlich. Als Page trinkt er aus Verehrung das Waschwasser seiner Herrin aus, schneidet sich später, um ihr seine Liebe zu beweisen, einen Finger ab usw. Als Frau Venus, dann als König Mai, zum drittenmal als König Artus verkleidet, unternimmt er Turnierfahrten, deren erste von Venetien ausgeht und an der böhmischen Grenze endet. Jeder Ritter muß mit ihm kämpfen und erhält zum Andenken einen goldenen Ring. Eingestreut sind in die Erzählung viele Lieder, darunter einige prächtige, frische Gesänge.

Wenn Ulrich, offenbar unabsichtlich, das verstiegene Rittertum parodiert, so führt uns **Wernher der gartenaere**, vermutlich der Bruder Gärtner eines Klosters im heutigen Innviertel (Oberösterreich), in seiner Novelle „Meier Helmbrecht" (um 1250) den tiefen Verfall des Rittertums zur Zeit des Interregnums sehr realistisch vor Augen. Der Dichter hat ohne Zweifel aus dem Leben geschöpft.

Der Bauernsohn Helmbrecht dünkt sich zu gut, um hinter dem Pfluge herzugehen, und tritt in die Dienste eines Raubritters. Nach einiger Zeit kehrt er heim, radebrecht das Holländische, Französische und Tschechische und prahlt mit seiner Ritterpracht und seinen rohen Sitten. Der Vater hat aus seiner Jugendzeit ein ganz anderes Bild vom ritterlichen Wesen in Erinnerung. Doch warnt er vergebens; Helmbrecht überredet sogar seine Schwester, ihm zu folgen, um seinen Gesellen Lämmerschling zu heiraten. Während des Hochzeitsfestes wird aber das Raubnest ausgehoben und Helmbrecht geblendet. Der Vater weist ihn von sich und die erbitterten Bauern knüpfen ihn auf.

Am Hofe des Böhmenkönigs Wenzels II. lebte zuletzt **Ulrich von Eschenbach**, vielleicht ein Nachkomme des Geschlechts, aus dem Wolfram stammte, jedenfalls ein Nachahmer von Wolframs Manier. Ulrichs „Alexandreis", die größtenteils einem lateinischen Epos folgt, ist eine der interessantesten Dichtungen der Epigonenzeit. Während hier der Dichter Alexander den Großen immer wieder mit Ottokar II. vergleicht, hat er in sein zweites Epos, den „Wilhelm von Wenden", manches von den Erlebnissen seines Gönners Wenzels II. aufgenommen.

Auch auf die Dichtung der Geistlichen hat der Ritterroman Einfluß geübt; in zahlreichen Legenden wird das Leben Mariens („Diu guote vrouwe") und verschiedener Heiliger ganz in der Art der höfischen Epik ausgemalt.

Gegen Ende des 13. Jahrh. mehren sich die historischen Werke in Versen, und zwar kommt nun gegenüber den Anekdoten und Fabeleien der frühern Chroniken die geschichtliche Wahrheit mehr zu ihrem Recht. Uns interessiert besonders die Reimchronik des Steirers **Ottokar** (um 1300). Der Dichter hat an den Kämpfen Rudolfs von Habsburg gegen Ottokar II. teilgenommen und schildert daher in seinem Werke (von 100.000 Versen) diese Zeit besonders ausführlich.

B. Das Volksepos.

Die Heldensage blieb dank der Tätigkeit der Spielleute in den südöstlichen Ländern, namentlich in Österreich, wohin der französische Einfluß am spätesten drang, während des ganzen Mittelalters lebendig. In der Blütezeit des Rittertums unterlag auch sie dem Einfluß des neuen Geschmacks und wurde in einer Anzahl von Gedichten, die aus der mündlichen Überlieferung schöpften, modernisiert. Die große Mehrzahl von Volksepen hat allerdings Spielleute zu Verfassern und ist an die nur stofflich interessanten Spielmannsgedichte des 12. Jhds. anzuschließen. Hoch über alle hebt sich das Werk eines höher gebildeten Dichters, das **Nibelungenlied.** Ihm zunächst kommt die „**Gudrun**".

a) Das Nibelungenlied.

Die Entstehung des Nibelungenliedes ist ganz ins Dunkel gehüllt. Auch daß es um 1200 geschrieben und der Dichter ein Österreicher sei, sind nur Vermutungen. Von seiner Person schweigt jede Kunde; nach der alten Sitte der Volksdichtung tritt er in seinem Gedicht mit Anspielungen auf sein Leben nirgends hervor und auch kein fremdes Zeugnis weiß von ihm zu melden.

Lange Zeit hat man ihn überhaupt leugnen wollen; wie man sich die griechischen Heldenepen als Verbindungen kleinerer, ursprünglich selbständiger „Lieder" dachte, so wollte der Germanist Lachmann die Ungleichheit einzelner Teile und allerlei Unebenheiten und Widersprüche dadurch erklären, daß er annahm, ein geschickter Schreiber habe 20 ursprüngliche Lieder ohne weitere Umarbeitung durch eine Anzahl verbindender Strophen zusammengefügt. Diese „Liedertheorie" ist heute aufgegeben. Daß der Dichter alte Lieder, wie sie Spielleute deklamierten, benützte, sagt er allerdings selbst in der ersten Strophe:

Uns ist in alten maeren wunders vil geseit
von heleden lobebaeren, von grôzer arebeit,
von fröuden, hôchgezîten, von weinen und von klagen,
von küener recken strîten muget ir nu wunder hoeren sagen.

D. h.: Uns ist in alten Geschichten gar viel überliefert von ruhmvollen Helden, großer Bedrängnis, Glück und Festlichkeiten, Tränen und Klagen; vom Kampfe kühner Helden zumal könnt ihr nun eine Fülle hören.

Die Aufgabe, aus den voneinander unabhängigen und einander vielfach widersprechenden alten Liedern ein einheitliches Epos zu schaffen, war aber nicht leicht, da sich die Nibelungensage aus verschiedenartigen Bestandteilen gebildet und ihr geschichtlicher und mythischer Kern (s. S. 20, 24 fg.) allerlei jüngere Sagen und Sagengestalten angezogen hatte. Der Dichter mußte eine Auswahl treffen und manches ändern, um Ordnung und Zusammenhang herzustellen. Die sprachliche Darstellung, sein eigentliches Werk, folgt allerdings einer festen Tradition, wie formelhafte Wendungen und gewisse altertümliche Reime erkennen lassen.

Das Hauptstreben des Dichters war auf eine Modernisierung des Stoffes gerichtet. Deshalb ließ er die mythischen, übernatürlichen Gestalten und Züge möglichst weg oder deutete sie nur kurz an, z. B. Siegfrieds Jugendtaten (s. S. 25). Als Siegfried mit seinem Gefolge nach Worms kommt, fragt König Gunther den weitgereisten Hagen, ob er die Helden kenne; Hagen vermutet in ihrem Führer Siegfried und erzählt, was er selbst von seinen Abenteuern gehört hat. Auch Brünhild ist nicht mehr ein mythisches Wesen, dessen Wohnung ein Flammenwall umgibt, sondern nur eine Königin, allerdings von übermenschlicher Stärke. Sie grollt Siegfried, weil er sie durch einen Betrug für Gunther gewonnen hat und weil sie sich durch den Streit mit Kriemhild vor dem ganzen Volke aufs schmählichste bloßgestellt sieht. Diese Auffassung entspricht wohl der ursprünglichen Sage. Doch scheint der Dichter auch die schönere nordische Weiterbildung der Sage zu kennen, derzufolge sich Sigurd mit Brünhild verlobt und ihr die Treue gebrochen hat; manches Seltsame in dem Verhalten Brünhilds gegen Siegfried deutet darauf hin. Aus der nordischen Sagenform geht hervor, daß der fluchbeladene Hort, der jedem Besitzer den Tod bringt, ursprünglich ebenso mythische Bedeutung hatte wie die Gestalten Siegfrieds und Brünhilds. Rich. Wagner hat den Sinn des alten Mythus wohl richtig erfaßt, wenn er in dem Golde ein Symbol des verderblichen Strebens nach Besitz und Macht erblickte. In unserem Nibelungenliede ist diese Bedeutung ganz verblaßt. Als Grundidee hebt der Dichter vielmehr am Schluß hervor, daß diu liebe leide z'allerjungeste gît (daß sich Glück zuletzt in Leid verwandelt); er motiviert also rein menschlich. Der Hort bleibt für Siegfried ohne Wert und Bedeutung; auch den burgundischen Helden bringt nicht er den Tod, sondern wie die geschichtliche Chrothild in der Sage den Tod ihrer Verwandten an ihrem ganzen Volke rächte, so büßen Gunther und sein Volk für die Ermordung Siegfrieds.

Die wichtigste Anpassung des Stoffes an den Geschmack der Ritterzeit besteht darin, daß die heidnischen Recken aus der Zeit der Völkerwanderung als christliche Ritter erscheinen. Münster und Messen, ein Kloster, ein Kaplan werden erwähnt, ein historischer Bischof (Pilgrim von Passau) gilt als Oheim der Burgundenkönige, deren geschichtliche Urbilder 500 Jahre vor ihm gelebt haben. Höfische Pracht und ritterliche Bräuche (Schwertleite, Turniere u. a.) werden mit Vorliebe geschildert. Volker von Alzei ist ein Bild des ritterlichen Sängers; Frauendienst ist gemeint, wenn ihm die Markgräfin Gotelind in Bechelarn zum Lohn für seine Lieder goldene Spangen schenkt, die er im Hunnenlande ihr zu Ehren tragen soll. Volker erinnert allerdings noch sehr an den Spielmann; die Belustigung der Gesellschaft

besorgt er durch „gämelîche (scherzhafte) sprüche“. Die Spielleute, deren Gedichte dem Schöpfer des Nibelungenliedes als Quellen dienten, verherrlichten gern ihren eigenen Stand und erinnerten die Reichen an die Pflicht der Milde. Im Nibelungenliede treten die Spielleute Werbel und Swemmel in der gewohnten Rolle als Boten auf und bei der Schilderung eines Festes wird die reich beschenkte „varnde diet“ (das fahrende Volk) nie vergessen.

Vollkommen gelungen ist dem Dichter die Modernisierung des alten Stoffes nicht, vielmehr sind aus dem Widerstreit der Sage und der Auffassung des Dichters manche Unklarheiten und Widersprüche entstanden. Die Zwerge, den Drachen, die Tarnkappe und die Unverwundbarkeit Siegfrieds konnte der Dichter nicht ganz beseitigen und grausige Szenen weisen in die wilde Zeit der Völkerwanderung zurück; so läßt Hagen seinen Ingrimm an dem unschuldigen Kindlein Etzels und Kriemhilds aus und die burgundischen Helden löschen ihren Durst beim Brande des Saales mit dem Blut der Gefallenen. Das Christentum der Personen ist recht äußerlich; im Tode denken sie ebensowenig an Gott wie ihre historischen Vorbilder. Kriemhild heiratet den heidnischen König Etzel; das hätte zur Zeit des Dichters die Kirche niemals gebilligt. Ein wahres Rätsel gibt uns der Name „Nibelungen“ auf; denn die Zwerge, deren König Siegfried wird, sind in der Dichtung ohne alle Bedeutung und seltsamerweise heißen im zweiten Teil die Burgunden auch Nibelungen.

Im großen ganzen läßt aber das Epos doch einen wirklichen Dichter, nicht nur einen Sammler und Ordner erkennen. Wenn Siegfried, der eigentliche Held, und Brünhild schon in der Mitte aus der Erzählung verschwinden und dafür andere Personen erst sehr spät eingeführt werden, so waren solche Übelstände durch die Sage bedingt, von der der Dichter nicht allzusehr abweichen konnte, wenn er nicht den Widerspruch seines Publikums hervorrufen wollte. Trotzdem hat er den Stoff trefflich komponiert und besonders gegen den Schluß eine großartige Steigerung erzielt. Heitere Szenen wechseln mit tieferschütternden und ihre Wirkung wird durch den Gegensatz verstärkt. Träume kündigen künftiges Unheil an, so gleich am Anfang der Traum Kriemhilds von dem Falken. Die Mutter deutet ihn auf Kriemhilds zukünftigen Gemahl und die Tochter spricht die ahnungsvollen Worte, die in der vorletzten Strophe wiederholt werden: es habe sich oft genug an Frauenschicksalen gezeigt, wie liebe mit leide ze jungest lônen kan. Der Dichter selbst ergreift häufig das Wort, um auf die Zukunft hinzuweisen oder auf früher Erzähltes zurückzugreifen.

Am meisten verleiht aber die meisterhafte Charakteristik dem Werke seine Einheitlichkeit. Der Dichter greift selten ein, um über seine Personen zu urteilen, sie charakterisieren sich selbst durch ihre Taten. Wie sich Kriemhild aus der sanften Jungfrau zur liebenden Gattin entwickelt, wie die Trauer um den Toten ihr ganzes Wesen erschüttert und sie schließlich in eine „Teufelin“ verwandelt, das ist unübertrefflich geschildert. Das abscheuliche Verbrechen, das Hagen an Siegfried begeht, wird zum großen Teil auf die Treue gegen seine Herren zurückgeführt und im zweiten Teil läßt uns der rauhe Kämpfer seine Untat fast vergessen. Er und Volker sind auch leuchtende Vorbilder der Freundestreue. Die rührendste

Gestalt ist indes der edle Rüdiger, in dessen Seele Treue gegen Treue kämpft, als ihn sein König an den Lehenseid mahnt. Hier ist es dem Dichter vollständig gelungen, das starre, rohe Heldentum der germanischen Urzeit in das Ritterideal seiner Zeit umzusetzen.

Wie der Inhalt der einzelnen Teile so ist auch der Stil ungleichmäßig, schon deshalb, weil die Vorlagen von Dichtern verschiedener Begabung stammen. Manchmal ist die Darstellung schleppend und weitschweifig, reich an Wiederholungen und bequemen Redensarten, häufiger ist aber der Dichter sparsam und knapp im Ausdruck und reißt uns rasch mit sich fort. Der Wortschatz ist wie der aller Volksdichtung verhältnismäßig arm, namentlich der des Gefühlslebens, die schmückenden Beiwörter sind sehr einfach, Bilder und Vergleiche ziemlich selten und immer sehr naheliegend; mit dieser edlen Schlichtheit, der alle Sentimentalität fremd ist, erzielt der Dichter Wirkungen, die dem wortreichen, in der seelischen Zergliederung oft spitzfindigen höfischen Epos versagt bleiben.

Die metrische Form hat der Dichter nicht erfunden, sondern aus der älteren lyrischen Dichtung übernommen. Die Strophenform ist für die epische Darstellung nicht günstig; sie verleitet den Dichter bald zu allzu gedrängter Kürze, bald zu bloßen Flickversen.

Die Nibelungenstrophe besteht aus vier paarweise gereimten Versen, die wieder in zwei Halbzeilen zerfallen. Jede Halbzeile der ersten drei Verse hat drei, die zweite Halbzeile des letzten Verses vier Hebungen — ein Mittel, das Ende der Strophe vernehmlich zu machen. Die ungeraden Halbzeilen gehen klingend, die geraden stumpf aus. Die regelmäßige Form ist also:

3 kl. 3 st. a
3 kl. 3 st. a
3 kl. 3 st. b
3 kl. 4 st. b.

Indes kommen vor der Cäsur ziemlich häufig vierhebig-stumpfe Halbzeilen vor und sie sind auch nach der Cäsur in den ersten drei Versen nicht ganz selten. Dies weist deutlich darauf hin, daß dem Nibelungenvers der altdeutsche Reimvers (S. 29) zugrunde liegt. Die dreihebig-klingenden Kurzzeilen sind ebenso zu erklären wie die Reimverse von derselben Art im höfischen Epos (S. 37). Die vierte Hebung fällt in die Cäsurpause, während am Ende der ersten drei Langzeilen ein ganzer Versfuß durch das Ohr zu ergänzen ist. Verse mit regelmäßigem Wechsel von Hebung und Senkung kommen im Volksepos viel seltener vor als im höfischen Epos; nicht nur die erste Senkung (Auftakt), sondern auch alle andern können fehlen („beschwerte Hebung") oder zwei-, ja auch dreisilbig sein. Besonders häufig fällt die Senkung zwischen der zweiten und dritten Hebung des letzten Kurzverses aus, z. B. diu wás ze Sántén genánt (sie hieß Santen[1]).

Das Nibelungenlied war bis ins 16. Jhd. hinein sehr beliebt; das beweisen schon die zahlreichen Handschriften (10 vollständige, 19 Bruchstücke). Unter ihnen sind wegen ihres Alters und als Vorlagen für die meisten übrigen drei die wichtigsten, die Handschrift A (nach dem

[1]) Schon im Nibelungenlied findet sich, namentlich gegen Schluß, neben dem Endreim auch Cäsurreim. In Volksdichtungen seit dem 14. Jhd. wurde er durchgeführt und die Strophe löste sich dadurch in acht Kurzzeilen auf mit der Reimstellung ababcdcd (a und c klingend, b und d stumpf); dabei wurde der letzte Vers auf drei Hebungen gekürzt. Nach dem „Jüngern Hildebrandslied" (S. 24) nennt man diese Strophenform den Hildebrandston. Der halbierte Hildebrandston ist eine der beliebtesten Strophen des Volksliedes (S. 66 fg.).

Fundort und dem jetzigen Aufbewahrungsort die Hohenems-Münchner genannt, 2316 Strophen), B (die St. Gallner) und C (die Hohenems-Laßbergsche). B hat 63, C 113 Strophen mehr als A und auch sonst weichen die drei Handschriften im Wortlaut häufig voneinander ab. Es gilt heute als wahrscheinlich, daß die Handschrift B dem Original am nächsten steht. — Im 16. Jhd. erlosch die Heldensage ganz, und als im 18. Jhd. der Schweizer Gelehrte Bodmer (s. S. 91) das Nibelungenlied in Druck gab, fand er damit wenig Beifall. Erst als die Dichter der sog. romantischen Schule die Liebe zur deutschen Vergangenheit und zur deutschen Kunst wiederbelebten, erkannte man wieder die Schönheiten der „deutschen Ilias" und das Nibelungenlied wurde zu unserem unverlierbaren Besitz. Reicht es auch sprachlich nicht an Homers Gedicht heran, so fesselt es dafür mehr durch seinen ergreifenden und wirkungsvoll angeordneten Stoff.

Den meisten Handschriften des Nibelungenliedes ist ein Gedicht in Reimpaaren angehängt, das den Titel **„Die Klage"** führt; da es in einzelnen Angaben vom Nibelungenliede abweicht, stammt es sicher von einem andern Dichter. Der Inhalt besteht aus den Klagen der überlebenden Helden an Etzels Hofe um die Gefallenen und der Schilderung der Begräbnisfeierlichkeiten.

Besonders ergreifend ist eine Szene: Die sieben übriggebliebenen Knappen Rüdigers kehren mit dem Streitroß und der Rüstung ihres Herrn nach Bechelarn zurück und bemühen sich, die von schrecklichen Träumen geängstigten Frauen durch Notlügen zu beschwichtigen, bis endlich einem von ihnen Blut aus dem Munde bricht und er laut aufschreit; so kommt die Wahrheit an den Tag.

b) Das Gudrunlied.

Die Dichtung, etwas kürzer als das Nibelungenlied (1705 Strophen), zerfällt deutlich in drei Teile, die auch allein für sich stehen könnten: Hagen und Hilde, Hetel und die jüngere Hilde, Herwig und Gudrun.

Die Sagen, die hier miteinander verbunden erscheinen, sind dänischen Ursprungs (s. S. 26). Die Dänen, als deren König Hetel gilt, herrschten im 9. Jhd. in England und unternahmen Beutezüge nach Irland, wo Hagen herrschend gedacht ist. Frute und Siegfried sind historische Könige der Dänen. Auch die Normannen hatten im 10. Jhd. enge Beziehungen zu Irland. Der dritte Teil, die eigentliche „Gudrun", hat große Ähnlichkeit mit einem angelsächsischen Gedicht und einer Episode im „Beowulf"; in den beiden wird ein Überfall der Dänen auf die Friesen in Finnsburg und die Rückeroberung einer geraubten Frau geschildert.

Von Dänemark drangen die Sagen von Hilde und von Gudrun, vielleicht noch unverbunden, nach Deutschland; der Pfaffe Lamprecht spielt in seinem Alexanderlied auf die Hildesage an und läßt erkennen, daß ihr Ausgang noch zu seiner Zeit tragisch war. Die Verknüpfung mit der Gudrunsage machte eine Versöhnung Hagens mit Hetel notwendig. Den Grund dieser Verbindung können wir nur vermuten; vielleicht war es das in vielen mittelalterlichen Epen zutage tretende Bedürfnis, eine Erzählung durch die Geschichte der Eltern der Hauptperson nach vorn zu verlängern.

Gegenüber dem Nibelungenliede, wo das heidnische Reckentum ins Christlich-Ritterliche umgewandelt ist, trägt die „Gudrun", die um 1210, wahrscheinlich im bayrisch-österreichischen Gebiete, entstanden ist, mehr den Charakter der Spielmannsepen und wir dürfen uns daher den Verfasser als einen begabten Spiel-

mann vorstellen. Die List von Hetels Boten stammt aus dem „König Rother". Hildes Heer kommt zum Magnetenberge — eine Erinnerung aus dem „Herzog Ernst". Der sprechende Vogel, der den Wäscherinnen baldige Erlösung prophezeit, ist ein märchenhafter Zug, den wir auch bereits in den ältern Spielmannsepen finden. Gerlind gemahnt an die böse Stiefmutter aus den orientalischen Märchen, die bald im Abendlande heimisch wurden. Der Dichter schwelgt wie die ältern Spielleute in der Ausmalung des Reichtums und der Freigebigkeit der Hegelinge und scheut nicht vor Übertreibungen zurück; über 80.000 Hegelinge segeln gegen die Normandie! Ganz spielmannsmäßig ist der Schluß, der auf die Rührung des großen Publikums berechnet ist. Unter dem Einfluß des Christentums wird die Tragik der germanischen Heldensage, wie sie noch die gewaltige Katastrophe des Nibelungenliedes zeigt, gemildert.

Vollständig beruht auf der Erfindung der Spielleute der erste Teil, die älteste Robinsonade der deutschen Literatur. Während im „Herzog Ernst" der sagenhafte Greif den Helden und seine Genossen von dem wüsten Eilande fortträgt, trägt er hier den geraubten Knaben Hagen in seinen Horst. Indien ist die Heimat der älteren Hilde.

Mit der „Odyssee" kann sich „Gudrun" als Kunstwerk weit weniger messen als das Nibelungenlied mit der „Ilias". Die treue Gudrun läßt sich allerdings mit Penelope vergleichen und namentlich das rührende Bild der frierenden Wäscherinnen am Strande prägt sich der Erinnerung tief ein. Wir haben das Gedicht leider nicht in der ursprünglichen Gestalt. Es ist nur in der großen Ambraser Sammelhandschrift erhalten, die Kaiser Maximilian I. zu Beginn des 16. Jhd. von dem Schreiber Hans Ried in Bozen herstellen ließ. Der Schreiber hat nicht nur das Mittelhochdeutsche mit entsprechender Freiheit in die Sprache seiner Zeit übertragen, sondern auch die Strophen oft willkürlich umgestellt und allerlei Zusätze eingefügt.

Die Gudrunstrophe ist der Nibelungenstrophe nachgebildet; das zweite Reimpaar ist klingend und die letzte Halbzeile hat 5 statt 4 Hebungen:

Ez wuohs in Irlande ein richer künic hêr;
geheizen was er Sigebant, sîn vater der hiez Gêr.
Sîn muoter diu hiez Uote und was ein küniginne.
Durch ir hôhe tugende sô gezam dem rîche wol ir minne.
(war sie eine würdige Gattin des Königs.)

c) Die kleineren Volksepen.

Die meisten andern mhd. Volksepen gehören dem Kreise der ostgotischen Sage an, in die allerlei Lokalsagen und märchenhafte Gestalten eindrangen. In einer Reihe von Gedichten sehen wir Dietrich im Kampfe mit Riesen, Zwergen und Drachen, so im „Laurin", im **„Goldemar"**, im **„Sigenot"**, im **„Ecke"** und in der **„Virginal"**, wo er eine Bergkönigin gewinnt. Das beste dieser märchenhaften Dietrich-Gedichte ist der **„Laurin"**. Dietrich besiegt den starken Zwerg Laurin, der in Tirol einen prächtigen Rosengarten besitzt. (Gemeint ist wohl die Umgebung des Schlosses Tirol bei Meran.). Der Zwerg lockt ihn tückisch in

seinen hohlen Berg und nimmt ihn gefangen, aber schließlich befreit sich Dietrich wieder mit Hilfe einer Jungfrau, die Laurin entführt hat.

Die Sage von Dietrich hatte inzwischen eine bedeutsame Veränderung erlitten, indem an die Stelle Odoakers, des geschichtlichen Gegners Theoderichs, der alte Ermanerich trat. Da die Sage von allerlei Untaten Ermanerichs gegen seine Verwandten erzählte, nahm man später an, daß auch Dietrich von ihm vertrieben worden sei, und machte ihn an der Stelle Odoakers zum Könige von Italien. Von Dietrichs Verbannung und Ankunft bei Etzel erzählt das Gedicht „Dietrichs Ahnen und Flucht", von seiner Rückkehr die „Rabenschlacht". Der Autor der beiden Epen ist ein Steirer, der sich **Heinrich den Vogler** nennt.

Den Kern der „Rabenschlacht" bildet der Kampf Orts, Scharpfs und Diethers, der beiden Söhne Etzels und des jüngern Bruders Dietrichs, mit dem ungetreuen Witege. Gegen Dietrichs Verbot sind die jungen Helden allein vor Ravenna ausgezogen und haben den überlegenen Gegner angefallen, doch büßen sie ihre Kühnheit mit dem Tode. Darauf verfolgt Dietrich den treulosen Mann und jagt ihn ins Meer, wo ihn seine Mutter, eine Meerhexe, aufnimmt. Der Feldzug geht gegen die Geschichte unglücklich aus und Dietrich muß zu Etzel zurückkehren. Laut flucht die Königin dem Helden, als sie die Schreckenskunde von dem Tode ihrer Söhne vernimmt, und Etzel zürnt, daß Dietrich die Jünglinge so schlecht behütet hat. Doch werden beide versöhnt, als sie hören, daß auch der junge Diether gefallen ist.

Ein Einzelabenteuer der Dietrichsage behandelt **„Alpharts Tod"**. Alphart, ein junger Held Dietrichs, zieht auf Kundschaft aus und wird von Witege und Heime, die Dietrich untreu geworden sind, hinterlistig überfallen. Trotz tapferer Gegenwehr erliegt er der feigen Übermacht.

Im **„Großen Rosengarten"** werden Dietrich und seine Helden mit den Helden der burgundisch-fränkischen Sage in Verbindung gebracht.

Kriemhild, die einen prächtigen Rosengarten hält, ladet die ostgotischen Helden ein, nach Worms zu kommen und sich mit ihren Helden zu messen; jeder Sieger soll von ihr einen Rosenkranz und einen Kuß erhalten. In den Zweikämpfen zu Worms werden alle Burgunden von den Goten besiegt und zuletzt unterliegt auch Siegfried gegen Dietrich. Eine Lieblingsfigur des Dichters ist der streitbare Mönch Ilsan, der jedem seiner 52 Genossen ein Rosenkränzlein und einen Kuß von Kriemhild heimzubringen verspricht. Er siegt und küßt dann die zarte Königin mit seinem struppigen Barte blutig. Den Mönchen, die sich schon damit trösten, daß ihr tyrannischer Bruder im Kampfe geblieben ist, drückt er heimkehrend die dornigen Kränzlein sehr kräftig aufs Haupt. — Das Gedicht spiegelt den Gegensatz der südöstlichen Länder, wo Dietrich der beliebteste Sagenheld war, zu den westlichen, wo Gunther mit seinen Helden sowie Siegfried besungen wurden.

Ein ähnlicher Zug östlicher Helden gegen die Recken am Rhein bildet den Hauptinhalt des **„Biterolf"**. Nur in Bruchstücken ist ein mhd. Gedicht von **„Walther und Hildegund"** erhalten. Dagegen ist die Sage von **Wolfdietrich** (s. S. 26) aus vier voneinander stark abweichenden Gedichten bekannt. Als eine Einleitung zu den Wolfdietrich-Gedichten wird das Gedicht **„Ortnit"** ausgegeben.

Die Spielleute, die als Verfasser aller dieser Gedichte anzunehmen sind, standen an Bildung und poetischem Talent hinter dem Dichter des Nibelungenliedes und der „Gudrun" weit zurück. Die meisten wenden sich an ein niederes Straßenpublikum, doch sind ihre Epen als Sagenquellen von Bedeutung. „Laurin", „Alpharts Tod" und „Biterolf" überragen die andern an dichterischem Wert.

C. Der Minnesang.

a) Minnesangs Frühling.

Die deutsche Lyrik[1]) ist so alt wie die deutsche Dichtung, doch hat sich von den Volksliedern aus der ahd. Zeit nichts erhalten, weil sie wahrscheinlich überhaupt nicht aufgezeichnet wurden. Das älteste deutsche Liebesliedchen stammt aus dem 12. Jhd. und findet sich in einem lateinischen Briefwechsel:

Dû bist mîn, ich bin dîn:
dės solt dû gewis sîn.
Dû bist beslozzen
in mînem herzen:
verlorn ist daz slüzzelîn:
dû muost immer drinne sîn.

Ähnlich schlicht und innig dürften damals auch die eigentlichen Volkslieder gewesen sein. In Bayern und Österreich, wohin die französische Dichtung erst später drang, schlugen auch die Ritter den volkstümlichen Ton an. Um die Mitte des 12. Jhds. dichtete **der Kürenberger,** dessen Burg in der Nähe von Linz stand, in der volkstümlichen Nibelungenstrophe solche einfache Lieder. Er weiß noch nichts von Frauendienst, sondern tut der Dame gegenüber, die ihn festhalten will, spröde. Aus Oberösterreich stammte auch **Dietmar von Eist,** der gleichfalls im Volkston begann, später aber unter den Einfluß der Troubadours kam.

Neben Liebesliedern dichtete man in Österreich Sprüche, d. s. kurze lehrhafte Gedichte, fast durchwegs einstrophig, metrisch und musikalisch leicht faßlich. Ihr Inhalt ist sehr mannigfaltig: das, was wir auch heute Sprüche nennen, also Lebensregeln, aber auch Ermahnungen, Lob- und Scheltgedichte, Fabeln, besonders aber politische Gedichte. Auch von ihren Schicksalen erzählen uns die Dichter, meist Spielleute, nicht wenig. Unter dem Namen **Spervogels** sind uns die ältesten Sprüche bewahrt; sie stammen von drei verschiedenen Dichtern.

Sehr bald geriet indes auch die ritterliche Lyrik in den Bann Frankreichs, wo die verehrte Dame den Sinn der Troubadours völlig erfüllte. Die Liebeslieder waren dort ein Teil des Frauendienstes; es gehörte zum guten Ton, daß man der Herrin auch als Dichter huldigte. Selten steckt Ernst hinter dem Liebesgetändel; denn fast durchwegs galten ja die Minnelieder verheirateten Damen vornehmen Standes. Ihr Inhalt ist recht eintönig: Der Ritter bittet die Dame, seine Dienste anzunehmen, klagt über den Mißerfolg oder jubelt über den Erfolg der Werbung, beschwert sich über die schlimmen „Merker" (Aufpasser), die ihm die Huld der Herrin neiden, schildert die Tugenden und die Schönheit der Geliebten, zergliedert ausführlich seine Gefühle. Nur bei den besten dieser Dichter bricht wirkliche Empfindung durch.

Wie in der höfischen Epik so gab auch im Minnesang **Heinrich von Veldeke** den neuen Ton an, ja seine Lieder waren berühmter als die erzählenden Gedichte, obwohl sie in seinem niederländischen Heimatsdialekt abgefaßt waren. Ein reger Sinn für die Schönheiten der Natur verleiht ihnen eine frische Farbe. Bald sangen

---

[1]) Eine gehaltvolle und glänzend geschriebene Gesamtdarstellung ist die „Geschichte der deutschen Lyrik" von Richard Findeis. 2 Bde. Leipzig 1914. (Sammlung Göschen.)

die Dichter in allen deutschen Gauen nach frz. Muster. Mehr als 300 Ritter sind uns als geachtete Minnesinger bekannt, von etwa 160 haben wir Lieder erhalten.

Mit dem innerlich wenig empfundenen Inhalt der Liebesgedichte hängt es zusammen, daß immer mehr Gewicht auf eine recht komplizierte metrische Form gelegt wurde. Sie wurde allmählich als das Wesentliche angesehen und es galt als unanständig, die Strophenform, den „Ton", den ein anderer erfunden hatte, nachzuahmen.

Auf zwei gleiche Teile, die Stollen, die den Aufgesang bilden, folgt ein Abgesang, der länger als ein Stollen und von den Stollen verschieden ist. So singt Walther von der Vogelweide:

Ir sult sprechen willekomen: der iu maere bringet, daz bin ich.	1. Stollen.	Aufgesang.
Allez, daz ir habt vernomen, daz ist gar ein wint (eitler Schall): nû frâget mich!	2. Stollen.	
Ich wil aber miete: wirt mîn lôn iht guot, ich sage iu vil lîhte, daz iu sanfte (wohl) tuot. Seht, waz man mir êren biete!	Abgesang.	

Der Dichter war meist zugleich Komponist und trug gewöhnlich auch seine Gedichte der Herrin selbst vor, wobei er sich mit einer Harfe oder der sogenannten Kniegeige begleitete, oder er sandte einen Spielmann als Boten. Geschrieben wurden diese Lieder zuerst, und zwar Melodie und Text, auf Pergamentblättchen (brieve) oder auf lange Pergamentstreifen, die zusammengerollt wurden. Später benützte man kleine Büchlein aus Wachstäfelchen, die wieder geglättet werden konnten. Die Spielleute, die mit dem Vortrag der Lieder beauftragt wurden, sammelten sie und aus den Sammlungen der Lieder einzelner Dichter entstanden dann vom Ende des 13. Jhds. an die großen Minnesingerhandschriften.

Die wichtigsten sind A, die Heidelberger Handschrift, B, die Weingartner, und C, die zweite Heidelberger Handschrift, früher ohne Grund die „Manessische Handschrift" genannt. Die Dichter sind hier nach dem Stande angeordnet und den Reigen eröffnet Kaiser Heinrich VI. mit einem Gedicht, in dem er den Besitz der Geliebten höher stellt als seine Krone; doch wird es ihm wohl fälschlich zugeschrieben. Unter den gekrönten Häuptern, die ihm folgen, befinden sich König Wenzel II. von Böhmen und der junge Hohenstaufe Konradin. Berühmt ist die Handschrift, die in der Heidelberger Universitätsbibliothek zu sehen ist, auch durch die schönen Bilder, die freilich nicht getreue Porträts darstellen.

Unter den Minnesingern vor und neben Walther von der Vogelweide ragen außer Hartmann von Aue und Wolfram von Eschenbach besonders hervor: der Thüringer Ritter **Heinrich von Morungen**, der mit lebhafter Phantasie aus dem Herzen heraus dichtet, und **Reinmar von Hagenau**, zum Unterschiede von einem späteren Dichter auch Reinmar der Alte genannt. Er stammte aus dem Elsaß, lebte aber später am Hofe Leopolds V. von Österreich und verpflanzte hieher die Lyrik nach französischem Vorbilde. Seine Lieder sind glatt und gefällig, aber wenig empfunden. Einförmig klagt er gewöhnlich über unerhörte Liebe. Reinmar wurde in Österreich der Lehrer Walthers von der Vogelweide.

b) Walther von der Vogelweide.

Die Reiserechnungen des Passauer Bischofs Wolfger von Ellenbrechtskirchen enthalten die Angabe, daß im Jahre 1203 Walther, Sänger von der Vogelweide, in Zeiselmauer an der Donau fünf Goldstücke zur Anschaffung eines Pelzrockes bekommen habe. Was wir sonst von Walthers Leben wissen, verdanken wir Anspielungen in seinen Gedichten. Seine Geburtsstätte lag offenbar in der Nähe einer Vogelweide, eines Platzes, wo Falken gefüttert und zur Jagd abgerichtet wurden. Nach welcher der vielen Vogelweiden, die in verschiedenen deutschen Ländern nachgewiesen sind, sich der Dichter genannt hat, ist unsicher, doch dürfen wir es für sehr wahrscheinlich halten, daß seine Heimat in Nieder- oder Oberösterreich lag. Daß er in Österreich „singen und sagen" gelernt hat, wissen wir von ihm selbst, und wenn es ihn später aus der Fremde immer wieder nach Österreich zog, so drückt sich darin wohl der Trieb nach der Heimat aus.

Um 1170 dürfen wir seine Geburt ansetzen. Den Rittertitel dürfte er vom Vater ererbt haben, doch war er arm und zeitlebens auf die Gnade hoher Herren angewiesen. Da er obendrein wohl auch keine Kriegsdienste leistete, sondern nur durch seine Gedichte Gönner zu gewinnen bemüht war, erfuhr er von den kampfgewohnten Standesgenossen manche Zurücksetzung.

Am Wiener Hofe Friedrichs I. des Katholischen (1194—98) lebte Reinmar der Alte und Walther dürfte von ihm zum Minnesang angeregt worden sein. In zwei Sprüchen aus späterer Zeit trauert er um den Verlust, den die Kunst durch Reinmars Tod erlitten hat, und deutet an, daß er sich ihm selbst persönlich entfremdet habe; vielleicht war Reinmar auf den begabten Schüler eifersüchtig geworden. Als der Herzog auf einer Kreuzfahrt starb, mußte Walther Wien verlassen, wahrscheinlich deshalb, weil ihm Friedrichs Nachfolger Leopold VI. nicht wohlgesinnt war. Durch mehr als 20 Jahre führte er nun ein Wanderleben, das ihn westlich bis an die Seine, östlich bis ins Ungarland, südlich bis an den Po und nördlich bis an die Trave (bei Lübeck) führte. Bei einigen mächtigen Freunden seiner Kunst fand er für längere Zeit Unterkunft, dazwischen aber mag er gleich den Spielleuten von Ort zu Ort gezogen sein, vergebens einen eigenen Herd ersehnend.

Als Walther Österreich verließ, wurde er in die politischen Wirren Deutschlands hineingezogen. Nach dem Tode Heinrichs VI. hatte die hohenstaufische Partei seinen Bruder Philipp von Schwaben zum König erhoben, während die Welfen Otto von Braunschweig als Gegenkönig aufstellten; außerdem traten mehrere kleinere Fürsten als Bewerber auf in der Absicht, sich den Rücktritt möglichst teuer bezahlen zu lassen. In einem Spruche beklagt Walther, nachdenklich auf einem Steine sitzend, den unheilvollen Bürgerkrieg, der es unmöglich macht, Ehre und Vermögen zu gewinnen, ohne Gottes Huld zu verlieren. Früh schloß sich der Dichter den Staufen an und dichtete in gleichem Ton einen zweiten Spruch; er fordert darin Deutschland auf, Philipp die Krone aufzusetzen und die andern Bewerber zurückzuweisen. Sein Wunsch ging in Erfüllung und Philipp wurde 1198 gekrönt; voll Freude schildert der Dichter, wie gut ihm die Krone gestanden habe. Auch das Weihnachtsfest, das der König im folgenden Jahre zu Magdeburg beging, gab Walther Anlaß, ihn zu feiern; auf seine Gemahlin Irene, die Tochter des griechischen

Kaisers, wendet er dabei Vergleiche an, die der Marienlyrik entnommen sind: Rose ohne Dorn, Taube ohne Galle. Philipp nahm den Dichter wohl in sein Gefolge auf, bot ihm aber keinen genügenden Unterhalt, so daß Walther anderswo unterzukommen trachtete. 1200 ist er in Wien und berichtet von der Schwertleite Leopolds VI., bei der auf alle Gäste ein Regen von Gaben niederging. Doch auch im folgenden Jahre vermochte er in Wien nicht festen Fuß zu fassen.

Papst Innocenz hatte sich inzwischen nach langem Schwanken für die Unterstützung Ottos entschieden und tat Philipp mit seinen Anhängern in den Bann. In einem dritten Wahlstreitspruche beschuldigt Walther die Geistlichen des Mißbrauchs ihrer Gewalt und legt einem Klausner die Klage in den Mund, daß der Papst zu jung sei. Um 1202 und später öfter hielt sich Walther am Hofe Hermanns von Thüringen auf und trat hier in ein freundschaftliches Verhältnis zu Wolfram von Eschenbach. Doch „der Drängenden waren allzuviele"; überdies scheint man in Thüringen die epische Poesie vor der Lyrik bevorzugt zu haben.

1208 fiel Philipp, der seine Gegner schon fast ganz zurückgedrängt hatte, durch Mörderhand. Nun wurde Otto allgemein als König anerkannt und zog nach Rom, um sich zum Kaiser krönen zu lassen. Da er aber einige italienische Landstriche, die er dem Papste zugesagt hatte, behielt, bannte der Papst auch ihn und stimmte der Wahl Friedrichs, des Sohnes Heinrichs VI., zu. Otto versammelte seine Anhänger in Frankfurt. Walther, der zu diesem Reichstage im Gefolge des Markgrafen Dietrich von Meißen erschien, gab seinem Übertritt zur welfischen Partei in drei Sprüchen Ausdruck, die in gleichem Ton gehalten sind und alle mit „Herr Kaiser" beginnen. Er betont die Unabhängigkeit der deutschen Krone, versichert den Kaiser der Anhänglichkeit der Fürsten und mahnt ihn, sich Gottes Gnade durch einen Kreuzzug zu sichern. In spätern Sprüchen wendete er sich deutlicher gegen den Papst und wies seine Einmengung in die Politik Deutschlands scharf zurück. Thomasin von Zirkläre (s. S. 61) bezeugt, daß Walther Tausende zum Abfall von der päpstlichen Partei gebracht hat. — Aber Otto war noch geiziger als Philipp und ließ dem Dichter seine Dienste ungelohnt; auch stieß er durch sein herrisches Wesen viele Anhänger ab. Als daher Friedrich 1212 nach Deutschland kam und von den Staufen zum König gewählt wurde, fiel auch Walther von Otto ab und ging wieder zu den Staufen über. Der neue König beschenkte den Dichter, doch nahmen ihn die Kämpfe gegen Otto zu sehr in Anspruch und auch nach dem entscheidenden Siege über den Gegner schenkte er Walther keine Aufmerksamkeit. Der Dichter mußte wieder von Hof zu Hof ziehen. Wir finden ihn bei seinem alten Gönner Wolfger, nun Patriarchen von Aquileja, beim Herzog von Kärnten, bei Leopold VI. (Begrüßung bei der Rückkehr vom Kreuzzug) und dessen Oheim, Herzog Heinrich von Mödling. Das Wanderleben wurde dem Alternden immer beschwerlicher und neuen Kummer bereitete ihm der Niedergang des edlen Minnesangs, das Überhandnehmen der „ungefügen Töne" eines Neidhart von Reuental.

Endlich erhörte der Kaiser (um 1220) seine Bitte und jubelnd verkündet der Sänger: Ich hân mîn lêhen, al die werlt (hör' es, o Welt!), ich hân mîn lêhen. Nû enfürhte ich nicht den hornunc an die zêhen (im Februar Frostbeulen an den

Zehen zu bekommen). Wahrscheinlich lag das Gütchen, mit dem ihn der König belehnt hatte, in der Nähe von Würzburg. In die folgenden Jahre fallen zwei Kreuzlieder, das eine zum Singen beim Betreten des hl. Landes bestimmt. Walther wollte damit offenbar Teilnehmer an dem Kreuzzug werben, den Friedrich II. dem Päpste gelobt hatte. Aber als der Kaiser 1227 von Italien absegelte, wurde er krank und mußte umkehren. Der Papst verhängte nun über ihn den Bann. Auf die Trauer, die die Bannbulle („unsenfte brieve") in Deutschland hervorrief, nimmt das schönste und wohl auch letzte Gedicht Walthers Bezug, die sog. „Elegie". In zwei Strophen stellt der Dichter der schönen Vergangenheit die unerfreuliche Gegenwart gegenüber, in der dritten wendet er sich von der Welt ab und der ewigen Heimat zu. Er wünscht am Schluß, es möge ihm vergönnt sein, selbst das hl. Land zu schauen. Dieser Wunsch wurde schwerlich erfüllt, bald nach 1228 schloß der Tod dem lebensmüden Dichter den Mund für immer.

Walther ist der größte deutsche Lyriker des Mittelalters. Als Ritter dichtete er höfische Minnelieder, als fahrender Sänger Sprüche in der Art der Spielleute, doch übertraf er weit die dichtenden Genossen aus beiden Ständen. Sein ritterliches Selbstgefühl hat ihn vor den Derbheiten der Spielleute bewahrt, der Einfluß des Volksliedes hat seinen Gedichten die innige Schlichtheit und warme Herzlichkeit verliehen. Die Schönheiten der Natur, die er in seinem Wanderleben genoß, haben sich ihm wie keinem andern altdeutschen Dichter erschlossen.

In seinen „Liedern der hohen Minne" verherrlichte er die Ritterdamen, aber nicht, weil es Mode war, sondern weil er von ihren Tugenden ehrlich überzeugt war. Er fand freilich wenig Dank bei den „Überhehren" und sang seine Lieder auch den einfachen Mädchen aus dem Volke, die an reiner Weiblichkeit den vornehmen Frauen nicht nachstanden und für den treuherzigen Sänger mehr Verständnis hatten. Diese zarten und keuschen „Lieder der niederen Minne" sind die Krone von Walthers Lyrik.

In den Sprüchen nimmt Walther nicht nur zu den politischen Ereignissen Stellung, sondern erzählt auch manches aus seinem Leben und spendet aus dem reichen Schatze seiner Erfahrung. Er weiß die trockene Lehre anschaulich zu machen; er erzählt etwa eine Geschichte, aus der sie ungezwungen hervorgeht, zieht Vergleiche zwischen Menschen- und Naturleben, trägt seine Empfindungen in die Natur hinein, verkörpert die menschlichen Tugenden und Laster und drückt alles in höchst lebendiger, eindringlicher und dabei immer natürlicher Weise aus.

Aus allen Gedichten Walthers lernen wir eine ideale Persönlichkeit kennen, einen Mann, dem aller Druck des Lebens den Glauben an Gott und die Tugend nicht rauben konnte. Walther ist eine tiefreligiöse Natur, und wenn er gegen die Handlungsweise des Papstes eiferte, tat er es, über den wahren Stand der Dinge mangelhaft unterrichtet, aus dem Gefühl heraus, daß der Papst die Religion zu weltlichen Zwecken mißbrauche. Seit Otfried ist Walther auch der erste bewußt nationale deutsche Dichter. Durch seine politischen Gedichte geht die Begeisterung für Deutschlands Größe und die Erhabenheit der deutschen Kaiserwürde. Was ihn jeweils bewog, von einer politischen Partei zur andern überzugehen, können wir heute nicht recht beurteilen. Sein Preis gilt einem Ideal deutscher Sitte, das über den Parteien steht.

c) Der Niedergang des Minnesangs.

Schon zu Walthers Zeiten begann der ernste Minnesang zu der sog. höfischen Dorfpoesie zu entarten. Diese ist eine Art Parodie der höfischen Lyrik; ritterliche Dichter schilderten die Liebschaften und Lustbarkeiten der Bauern, um sich über sie lustig zu machen und namentlich ihre ungeschickte Nachahmung ritterlicher Sitten zu verspotten. Der Begründer dieser Richtung ist der bayrische Ritter **Neidhart von Reuental.** Er zog, als er sein Lehen verlor, nach Österreich und belustigte hier den Hof Herzog Friedrichs des Streitbaren durch seine übermütigen Gedichte. Meist schildert er ganz im Stil des höfischen Liedes Liebesgetändel zwischen Mägden und Knechten, den Tanz der Bauern unter der Dorflinde oder in der Schenke, ihre üppigen Mahlzeiten und ihre Raufhändel. Ihr Streben, es den Rittern gleichzutun, ist die besondere Zielscheibe von Neidharts Spott. Oft tritt er auch selbst in seinen Gedichten auf und die Mädchen laufen der vergebens warnenden Mutter davon, um mit dem bezaubernden Ritter zu tanzen. Die Bauern ließen sich nicht ruhig verlachen; sondern einige begabte Burschen zahlten dem lustigen Ritter mit gleicher Münze heim, indem sie ihn in ihren Trutzgedichten eine traurige Rolle spielen ließen; er wird etwa von einer Dorfschönen derb abgewiesen oder von einem Knechte ausgestochen oder gar von den Bauern durchgeprügelt.

Neidharts Lieder haben poetischen Wert; trotz ihres satirischen Inhalts sind sie reich an schönen Schilderungen der Natur und fröhlichen Volkstreibens. Gleich Walther steht er unter dem Einfluß des Volksliedes, das sich im 14. Jhd. noch reicher entfaltete, während der Minnesang in der Dichtung der Meistersinger kümmerlich fortlebte.

Der bekannteste von Neidharts zahlreichen Schülern ist sein adeliger Landsmann **der Tannhäuser.** Auch er lebte am Hofe Friedrichs des Streitbaren; nach dessen Tode zog er unstet umher, brachte sein Geld in üppigem Leben durch und wurde unter dem Volke als das Muster eines Abenteurers bekannt. So entstand die Sage, von der ein prachtvolles (im 16. Jhd. gedrucktes) Volkslied meldet.

Tannhäuser gelangt in den Berg, wo die antike Liebesgöttin Venus in Verbannung lebt. Er vermählt sich mit ihr, doch nach einem Jahre treibt ihn die Sehnsucht wieder ins Freie. Reumütig pilgert er nach Rom, um von dem Papste Lossprechung von der Sünde zu erlangen. Doch der Papst weist auf seinen Hirtenstab hin mit den Worten: „Wann dieser Stecken Blätter trägt, sind dir die Sünden verziehen." Der Tannhäuser kehrt darauf verzweifelnd in den Venusberg zurück. Am dritten Tage treibt aber der Stab des Papstes grüne Zweige — ein Sinnbild der alles verzeihenden Gnade Gottes.

D. Lehrhafte Dichtung und Prosa.

Lehrhafte Kunst ist ein Widerspruch; denn die Kunst hat nicht die Aufgabe zu lehren. Die Form ist am Kunstwerk das Entscheidende. Die Sprüche Walthers etwa sind nur durch den glücklichen Ausdruck des Gedankens literarisch wertvoll. Sie haben ein volkstümliches Gepräge; denn das Volk hat seit jeher erprobte Lebensregeln in die schlagendste, treffendste Form zu kleiden verstanden. Eine große Sammlung von Sprichwörtern, Rätseln, Fabeln usw., meist aus dem Volksmund geschöpft, entstand in der ersten Hälfte des 13. Jhds. und ist **„Freidanks**

Bescheidenheit" betitelt. „Bescheidenheit" heißt hier „Bescheidwissen", „Lebensklugheit". Das Werk genoß mit Recht großes Ansehen und noch im 16. Jhd. galt Freidank als verläßlicher Berater in allen Lebenslagen. Wer sich unter dem Versecknamen des „Freimütigen" birgt, ist unbekannt. Der Verfasser gibt an, daß er den Kreuzzug Friedrichs II. mitgemacht habe; im Einklang damit steht seine papstfeindliche Haltung, die an Walther von der Vogelweide erinnert. — Dagegen nimmt eine Tugendlehre aus etwas früherer Zeit (1216), der „Welsche Gast", den Papst gegen Walthers Angriffe entschieden in Schutz. Der Fremdling aus Welschland, der sich der deutschen Sprache erstaunlich mächtig zeigt, ist **Thomasin von Zirkläre,** Domherr zu Aquileja. Er verbindet gründliche Gelehrsamkeit mit vollem Verständnis für das höfische Weltleben und wendet sich mit seinen Ermahnungen und Anstandsregeln zumeist an die Herren und Frauen. Als Inbegriff der menschlichen Tugenden betrachtet er wie Wolfram von Eschenbach die „staete". Das Buch, das unter Weitschweifigkeit leidet (fast 15.000 Verse!), bietet dem Kulturhistoriker eine sehr ergiebige Fundgrube. — Ein ganzes System der ritterlichen Moral entwickelt auch der „Winsbecke" des Herrn **von Windsbach.** Wie hier der Ritter seinen Sohn unterweist, so belehrt in der „Winsbeckin" eine vornehme Dame ihre Tochter. — Verständnislos steht den ritterlichen Idealen ein bürgerlich-nüchterner Dichter der späteren Zeit gegenüber, der Bamberger Schulmeister **Hugo von Trimberg** in seinem dickleibigen „Renner" (um 1300). Bekannt ist daraus der herzliche Lobspruch:

her Walther von der Vogelweide,
swer des vergaeze, der taet mir leide.

Um 1350 sammelte der Schweizer Dominikaner Ulrich **Boner** aus verschiedenen, meist lateinischen Quellen 100 Fabeln in einem Buche, dem er den Titel „Der Edelstein" gab. Sein Stil ist anspruchslos und populär, der Hauptzweck der Fabeln ist für den geistlichen Dichter die Lehre, die sie zum Ausdruck bringen. Wie beliebt das Buch war, beweist die Tatsache, daß es als erstes Werk in deutscher Sprache 1461 gedruckt wurde.

Aus dem 13. Jhd. haben wir auch wieder eine Reihe von Werken in deutscher Prosa erhalten. So faßte im dritten Jahrzehnt der niederdeutsche Ritter **Eike von Repgowe** in seinem „Spiegel der Sachsen" das in Niederdeutschland geltende Recht zusammen und fand damit in andern deutschen Ländern Nachahmung, so in einem „Schwabenspiegel".

Eine viel reichere und feinere Ausbildung erfuhr die deutsche Prosa auf dem Gebiete der religiösen Literatur. Zunächst hoben die neuen großen Orden der Franziskaner und Dominikaner die deutsche Predigt, die sich bis dahin auf die Erläuterung der hl. Schrift beschränkt hatte. Ihre redegewaltigen Angehörigen zogen von Stadt zu Stadt, von Dorf zu Dorf und paßten ihre Gedanken und ihre Ausdrucksweise dem Anschauungskreise des Volkes an. Die berühmtesten waren die unzertrennlichen Gefährten **David von Augsburg** († 1271) und sein Schüler **Berthold von Regensburg** († 1272). Die uns überlieferten Predigten Bertholds entwerfen ganz meisterhaft kühne, packende und originelle Schilderungen der Wirklichkeit und lassen den Ruf dieses Redners begreiflich erscheinen. — Von den

Frauenklöstern ging im 13. Jhd., und zwar zuerst in den Niederlanden, eine mächtige Bewegung aus, die auf die größte Verinnerlichung des Lebens abzielte. Allen irdischen Wünschen entsagend, weihten sich die Beginen ganz der frommen Beschaulichkeit und Werken der Nächstenliebe. Das Eigentümliche dieser weiblichen Gemeinschaften liegt darin, daß sie die Beziehungen der Seele zu Gott als ein Liebesverhältnis auffaßten — eine Vorstellung, die man im Mittelalter aus dem Hohen Liede Salomos herauslas. Die Motive der Minnelyrik werden in den Briefen und Selbstbekenntnissen, Visionen und Offenbarungen der Beginen ins Religiöse gewendet; ihre leidenschaftliche Sehnsucht nach dem göttlichen Bräutigam Christus steigerten diese Frauen zur „Ekstase“, in der sie von Gott selbst innerliche Erleuchtung zu empfangen glaubten. Am schönsten drückt die schwärmerische Hingabe an das Göttliche die 1277 gestorbene **Mathilde von Magdeburg** aus in der Schrift „Vom fließenden Licht der Gottheit“ (Prosa mit eingestreuten Versen). „Das ritterliche Minnelied wird zu leichtem Getändel, wenn man es mit den erschütternden Seelenqualen und dem überschwenglichen Entzücken dieser geistlichen Isolde zusammenhält“ (K. Francke). Das Beginenwesen leitet die deutsche Mystik ein, die im 14. Jhd. **Meister Eckhart** spekulativ ausbaut. Er wurde um 1260 in Thüringen geboren und trat früh in den Dominikanerorden ein, dessen Zierde er wurde. Zuletzt wirkte er als Professor der Theologie in Straßburg und Köln, wo er 1327 starb. Auch in Eckharts Predigten, Gesprächen und Abhandlungen kreisen alle Gedanken um den geheimnisvollen Zustand höchster Weltentrückung, in dem die Menschenseele mit der göttlichen zusammenfließt. Nach Eckhart ist das ganze Weltall Ausfluß und Offenbarung des göttlichen Geistes, der sich in der Materie und Sinnlichkeit am weitesten von sich selbst entfernt. In der Ekstase werden wir, wenigstens auf Augenblicke, von allem Körperlichen befreit („entkörpert“) und erleben die „Vergottung“. In der Fülle herrlicher Bilder und Vergleiche, die dieses Erlebnis verständlich machen sollen, ist Eckhart schier unerschöpflich. Auch gebührt ihm ein wesentliches Verdienst an der Schöpfung einer philosophischen Terminologie in deutscher Sprache. Noch poetischer als Eckhart schrieb sein Schüler und Ordensbruder Heinrich **Seuse** (Suso) aus Konstanz († 1366). Bei ihm finden wir hart neben Ergüssen einer aufs höchste gespannten Seele und neben idyllischen Gemälden des Jenseits Szenen aus dem wirklichen — zum Teil seinem eigenen — Leben, die durch ihren schonungslosen Realismus in der Schilderung des Grauenhaften geradezu peinigend wirken. Milder und abgeklärter als Seuse ist Johannes **Tauler**, gest. 1361 in Straßburg, wo seine Predigten eine gewaltige Anziehungskraft übten. Er tadelt die Übertreibungen der Asketen und erklärt, daß die schlichte Arbeit und Pflichterfüllung Gott wohlgefälliger sei als das ungesunde Schwelgen im Übersinnlichen. Indes erscheint auch ihm als das Wesen der Religion die begeisterte Hingabe an das fromme Gefühl im Gegensatz zum bloßen Buchstabenglauben. — Im Laufe des 14. und 15. Jhds. verbreitete sich die Mystik bis in die untersten Volksschichten. Es entstanden freie Vereinigungen von Geistlichen und Laien, die sich die „Gottesfreunde“ nannten, und von Holland drangen die Gesellschaften der „Brüder des gemeinsamen Lebens“ nach Deutschland. Aus diesen Kreisen ging im 15. Jhd. eines der berühmtesten

Erbauungsbücher hervor, die „Imitatio (Nachfolge) Christi“ von Thomas von Kempen.

3. Die bürgerlich-volkstümliche Dichtung (1350—1520).

Kaiser aus dem Hause Luxemburg (Residenz in Prag): Karl IV. (1347—78), Wenzel I. (bis 1411), [Ruprecht von der Pfalz 1400—1410], Siegmund (1410—37). Das Ansehen des Kaisertums sinkt und auch der Kaiser widmet sich vor allem seinen Erbländern. Karl fördert die Kultur in Böhmen, während in Österreich Rudolf IV. der Stifter eine segensreiche Tätigkeit entwickelt. Gründung der Universität zu Prag 1348. Wiener Universität 1365. Unter Wenzel I. bricht in Deutschland allgemeine Verwirrung herein. Die süddeutschen Städte unterliegen nach langem Ringen dem Grafen Ulrich von Württemberg. Die Schweizer verdrängen die Habsburger völlig aus ihrem Lande. Ausbruch der hussitischen Bewegung und der nationalen Gegensätze in Böhmen 1409. Verbrennung Hussens auf dem Konzil zu Konstanz 1415. Hussitenkriege 1419—36. Beginn der Türkenkriege in Ungarn. — Blüte der deutschen Gotik. Anfänge der Renaissance in Italien.

Die Habsburger: Albrecht II. (1438—39) vereinigt zum erstenmal Ungarn und Böhmen mit Österreich. Unter Friedrich III. (1440—93) kommt das deutsche Reich der Auflösung nahe, die innern Wirren erreichen ihren Höhepunkt. 1453 Eroberung Konstantinopels durch die Türken. Maximilian I. (1493—1519) stellt den Landfrieden wieder her und macht durch kluge Politik die Habsburger zum mächtigsten Herrscherhaus Europas.

Beginn der Neuzeit. Die Erfindung des Schießpulvers bringt die Ritterschaft um den letzten Rest ihres Ansehens. Die Erfindung des Leinenlumpenpapiers und der Buchdruckerkunst (um 1450) ermöglicht eine größere Verbreitung der Bildung. Entdeckung Amerikas (1492) und Auffindung des Seeweges nach Ostindien (1498).

Im Laufe des 14. Jhds. entstand, während das Rittertum mit dem Kaisertum und dem Papsttum verfiel, in den Reichsstädten eine neue Kultur. Ihre Grundlagen waren der wachsende Wohlstand der Bürgerschaft — war ja Deutschland um die Mitte des 15. Jhds. der Mittelpunkt des gesamten Weltmarktes — und eine Verfassung, die zwischen Demokratie und Aristokratie klug die Mitte hielt, so daß Zucht und Ordnung herrschte und doch das persönliche Fühlen und Denken nicht unterdrückt wurde. Seine Vertiefung offenbart sich am schönsten auf dem religiösen Gebiete im Erstarken der mystischen Richtung, auf dem Gebiete der Kunst im Volkslied, das an poetischem Wert dem höfischen Minnesang hoch überlegen ist, und in den Leistungen der großen Meister der deutschen Malerei, des tiefsinnigen Malerpoeten Albrecht Dürer (1471—1528) und Hans Holbeins des Jüngeren (1497—1543), neben denen am ehesten Lukas Cranach (1472 bis 1553) in Betracht kommt. Freilich kann das Volkslied nicht eigentlich als ein Erzeugnis der städtischen Kultur angesehen werden und die Entwicklung der Mystik sowie der Malerei ist an wenige überragende Persönlichkeiten geknüpft; Dürer und Holbein haben das, was sie geworden sind, nicht ihren Vaterstädten Nürnberg und Augsburg, sondern sich selbst und Italien zu verdanken. Verglichen mit dem großen Schwung, der durch die Republiken Italiens ging, war Deutschland im allgemeinen kleinlich und spießbürgerlich. In der Kunst suchte der auf das Praktische gerichtete Sinn der Bürger weniger Ergötzung und ästhetischen Genuß als handgreiflichen Nutzen. Nüchternheit, Derbheit und Lehrhaftigkeit sind im besonderen die Hauptmerkmale der bürgerlichen Dichtung. Sie setzt zunächst die älteren

Richtungen fort und läßt sich im Inhalt von der Dichtung des 13. Jhds. bestimmen. Doch ohne den idealen ritterlichen Geist konnte weder das höfische Epos noch die höfische Lyrik gedeihen. Es fehlten nicht nur politische und soziale Mittelpunkte, sondern auch höhere gemeinsame Ziele und führende Geister. So heben sich aus der großen Masse der deutschen Literatur des ausgehenden Mittelalters nur wenige Erscheinungen heraus.

Die wichtige Errungenschaft einer Schriftsprache ging im 14. Jhd. wieder verloren; jeder Schriftsteller schreibt wieder den Dialekt, den er spricht.

a) Erzählende Literatur.

Das ritterliche Epos findet immer noch Pflege, aber es ist ganz unselbständig. **Kaiser Max**, der „letzte Ritter", wollte auch die ritterliche Poesie wiederaufleben lassen und entwarf den Plan zu einem Epos, in dem er seine Werbung um die Prinzessin Maria von Burgund in allegorischer Weise schilderte. Er nannte es „Teuerdank", weil er darin als Held nur an Teures, d. i. Hohes, denkt. Seine Sekretäre Marx Treizsauerwein und Melchior Pfinzing brachten den Entwurf 1517 in holprige Verse. Ein zweites Werk des Kaisers, der „Weißkunig", eine Chronik aus seinem Leben, blieb in Prosa und wurde erst im 18. Jhd. veröffentlicht. Er nennt sich darin nach seinem Wappen den weißen König, wie er von dem spanischen als dem schwarzen, dem französischen als dem blauen König usf. spricht.

Für den sinkenden Geschmack der Zeit ist es kennzeichnend, daß viele der alten Epen in Prosa aufgelöst wurden; man empfand bereits Vers und Reim als lästig. So entstand eine große Zahl von sogenannten Volksbüchern. Zwar sind anfangs noch vorwiegend Adelige Verfasser, Übersetzer und Leser solcher Erzählungen, dann aber fanden diese wegen ihres romantischen oder humoristischen Inhalts große Verbreitung. Die meisten höfischen Epen wurden zu solchen Volksbüchern in Prosa. Aus Frankreich kamen auch jetzt noch neue Stoffe herüber, so Sagen aus dem Kreise Karls des Großen: Fierabras, Die vier Haymonskinder, Loher und Maller; ferner Melusine, Fortunatus. Aus der lateinischen und der italienischen Literatur sowie aus dem Orient drangen viele Novellen und Märchen nach Deutschland und wurden hier gesammelt. Beliebt waren zumal die in England entstandene Novellensammlung „Gesta Romanorum" (im Deutschen „Der Römer Tat") und des Schweizers Niklas von Wyle „translatzen" (Übersetzungen), deren Vorlagen lateinische Schriften italienischer Humanisten sind.

Aus heimischer Überlieferung stammt das Volksbuch von „Neidhart Fuchs", das von den Abenteuern des höfischen Dorfpoeten unter den Bauern viel Rohes und Unflätiges zu erzählen weiß. Einen ähnlichen Charakter trägt der „Pfaff vom Kahlenberg"; der Hofkaplan von Wien, Weigand von Theben, ist hier zugleich Hofnarr und belustigt die Herren mit allerlei Streichen, die er den Bauern spielt. Das berühmteste von den Volksbüchern aus dieser Zeit (1500) ist das von **Till Eulenspiegel**, niederdeutschen Ursprungs. Der geriebene Schalk, von dem es berichtet, war ein Bauernsohn aus dem Braunschweigischen; in Mölln bei Lübeck liegt er begraben. Was ihm im Volksbuche zugeschrieben wird, ist freilich zum

Teil altes Gut; einige Geschichten stammen z. B. aus dem „Pfaffen Amis". Der Volksmund machte Eulenspiegel zum Helden aller mutwilligen Possen. In der Regel besteht der Witz darin, daß Eulenspiegel Aufträge, die ihm in einer bildlichen Redensart erteilt werden, wörtlich ausführt. Er soll etwa dem Meister das Leder zuschneiden, „wie es der Hirt aus dem Dorfe treibt" (d. h. Stücke verschiedener Größe), und schneidet Ochsen, Schweine und andere Tiere aus. Wenn Eulenspiegel meist die städtischen Handwerker foppt, so zahlt er ihnen den Spott zurück, den vordem die Städter an den Bauern übten.

Gegenüber den früheren Jahrhunderten wird in unserer Periode das Deutsche auch zur herrschenden Sprache der Geschichtschreibung. Von den vielen Chroniken sind noch manche in Versen verfaßt, doch dringt auch hier die Prosa durch. Fast alle großen Städte hatten ihre Stadtchroniken. Wegen ihrer treuherzig-anmutigen Sprache und ihrer Schilderungen des Volkslebens (Volkslieder, Trachten) verdient die Limburger Chronik besondere Erwähnung.

b) Die Lyrik.

α) **Der Meistergesang.** Mit dem Rittertum sank auch die höfische Lyrik; sie wurde immer nüchterner und äußerlicher, so daß die Meinung aufkam, die Dichtkunst könne erlernt werden. Die Bürger bemächtigten sich auch der lyrischen Poesie, aus dem Minnesang wurde der Meistergesang. Hugo von Montfort (in Vorarlberg) und Oswald von Wolkenstein (in Tirol) ragen als die letzten ritterlichen Minnesinger noch ins 15. Jhd. hinein. Schon im 13. Jhd. waren zahlreiche Bürgerliche in die Reihen der ritterlichen Sänger gedrungen und um 1300 gaben sich einige bereits damit ab, Jünger in ihrer Kunst schulmäßig zu unterrichten. Sie leiten zu dem eigentlichen zunftmäßigen Meistergesang über. Als einen Ahnherrn ihrer Kunst verehrten die Meistersinger neben Wolfram, Walther u. a. Heinrich von Meißen. Er bekam den Namen Frauenlob, weil er in einem Streit mit seinem Nebenbuhler Barthel Regenbogen, die Ansicht Walthers von der Vogelweide ablehnend, den Namen „Frau" für edler erklärt hatte als „Weib". Von Mainz, wo Heinrich hauptsächlich wirkte, ging der Meistergesang aus, wenn auch die älteste Meistersingergesellschaft um 1450 in Augsburg bezeugt ist. Allmählich wurden in allen größern Städten Süd- und Mitteldeutschlands Meisterschulen gegründet. Besondern Rufes erfreute sich die Nürnberger, über die wir durch ihr Gesetzbuch, die Tabulatur, am besten unterrichtet sind.

Ähnlich den Zünften der Schuster, Schneider usw. bildete sich aus den poesiefreundlichen Bürgern eine neue Zunft für die Dichtkunst. Sie betrachtete die Sangeskunst als ihr Vorrecht und wachte eifersüchtig darüber, daß die Meisterlieder nicht durch Drucklegung profaniert werden; denn zu der Volksdichtung standen die etwas hochmütigen Meister in bewußtem Gegensatz. Ihre Zunftordnung war ebenso streng wie die der andern Zünfte und von dem „Schüler", der den Meistergesang erst theoretisch lernte, bis zum Meister, der ein tadelloses Gedicht in neuem Ton und mit neuer Weise erfunden hatte, führten mehrere Stufen. Wer die Gesetze der Tabulatur innehatte, war Schulfreund. Singer konnten bereits die Lieder anderer richtig vortragen. Dichter hatten in einem

bekannten Ton einen neuen Gegenstand zu behandeln. Die Melodien waren einfach und choralartig, dieselben Tonfolgen und Verzierungen kehren darin immer wieder; sie hingen mit den Tönen so eng zusammen, daß Ton und Weise dasselbe bedeuten. Am meisten hatte man es auf die Künstlichkeit der Strophen (Gesätze oder Gebände) abgesehen, aus denen ein Meisterlied (Bar) bestand; die Dreiteiligkeit der Minnesingerstrophe war strenge Vorschrift. Außerdem richtete sich die Tabulatur gegen falsche (d. i. unchristliche, sittlich anstößige oder unrichtige) und blinde (unklare) Meinungen und Wörter und ausführlich gegen allerlei Willkürlichkeiten des Versbaues, die wir auch heute für unzulässig halten, so die Verstümmlung von Wörtern um des Reims oder Rhythmus willen. Engherzig ist z. B. das Verbot, das beifügende Eigenschaftswort seinem Hauptwort nachzustellen (Vater mein).

Gewöhnlich kamen die Meistersinger am Samstag in der Herberge zum Freisingen zusammen; dabei konnten auch weltliche Themen besungen werden. An hohen Festtagen wurde in der Kirche nach dem Gottesdienste ein Hauptsingen abgehalten, das auf geistliche Stoffe beschränkt war. Merker, die aus den Meistern gewählt wurden, hatten alle Verstöße gegen die Tabulatur zu verzeichnen. Wer zu viele beging, hatte „versungen und vertan"; er mußte eine Geldstrafe erlegen, in den schwersten Fällen konnte er auch ausgeschlossen werden. Auch größere Sängerkämpfe unter Teilnahme von auswärts fanden statt; der Sieger durfte dann während des Festes ein „Blumenkränzlein aus Seiden fein" oder gar eine Ehrenkette mit Schaumünzen tragen. Die neuen Töne wurden, meist nach ihrem Inhalt, oft wunderlich benannt, z. B. „die frisch Pomeranzenweis" oder „der kurzen Liebe Ton".

Die Meisterschulen behaupteten sich in manchen Städten bis ins 19. Jhd., doch eine Bereicherung hat die deutsche Poesie durch sie nicht erfahren. Der Inhalt der Meistergesänge ist schwülstige Gelehrsamkeit und Spitzfindigkeit, ihre Sprache geschraubt und gezwungen. Die guten Gedichte einiger Meistersinger, z. B. Hans Sachsens, entstanden außerhalb der Schule. Doch kommt den Meistersingern das Verdienst zu, in den Städten die Hochachtung vor der Dichtkunst erhalten zu haben. Auf Grund einer Nürnberger Chronik von Wagenseil führte E. T. A. Hoffmann (s. S. 223 fg.) den Meistergesang in seiner Novelle „Meister Martin" ein und fand darin Nachahmer. R. Wagners „Meistersinger von Nürnberg" (s. S. 280 fg.) geben in meisterhaften Zügen ein vollständiges Bild dieser Kunstübung.

β) **Das Volkslied.** Während der Minnesang zum Meistergesang erstarrte, erreichte das Volkslied im 14. Jhd. seine größte Blüte. Schon im 15. Jhd. ist ein gewisser Verfall wahrzunehmen und im sechzehnten rauben ihm die politischen und religiösen Kämpfe und die zunehmende Verrohung der Massen seine Naivität und Reinheit.

Wie eine Erzählung zum Volksbuch so wird ein Lied erst durch die Verbreitung zum Volkslied. Ursprünglich ist es ebenso Erzeugnis eines Dichters wie das Kunstlied, das nur der Gebildete kennt, freilich eines Dichters, der sich nicht erst künstlich in die Volksseele versetzen muß, weil er entweder selbst aus den untern Ständen stammt oder eines naiven Ausdrucks allgemeinmenschlicher Gefühle

fähig ist; so haben viele gebildete Dichter im Volkston zu dichten verstanden, z. B. Walther von der Vogelweide, und zahlreiche Gedichte neuerer Lyriker sind Volkslieder geworden. Viel stärker als heute war im ausgehenden Mittelalter das geistige Band, das die volkstümliche Dichtung um alle Stände schlang. Denn während das ritterliche Minnelied in den Lebensformen einer bestimmten Klasse befangen gewesen war, erklang im Volkslied ohne Umschweife, unmittelbar und kräftig alles, was das Menschenherz bewegte. Freilich wird die Eigenart der Dichter durch die Überlieferung stark verwischt. Ihre Person ist den Volksgenossen, die ihre Werke aufnehmen, gleichgültig und sie nennen sich daher auch nie mit dem Namen. An eine einfache Melodie gebunden, liefen die Volkslieder von Mund zu Mund und erlitten dabei mannigfache Abänderungen, Zusätze oder auch Verkürzungen. Insofern hat ein Volkslied außer dem ursprünglichen Verfasser eine ganze Reihe von Mitarbeitern. Trotzdem zeugen die Volkslieder wie die Bekenntnisse der Mystiker von der mächtigen Steigerung des persönlichen Fühlens seit dem 14. Jhd.

Da nur die Gedichte ins Volk drangen und sich erhielten, deren Inhalt jedem verständlich war, behandelt das Volkslied die gewöhnlichsten Motive: Liebesfreude und Liebesqual, zumal Treue und Untreue in der Liebe und Trennung der Liebenden, Tod, Krankheit, Krieg und andere Gefahren, Heimat und Fremde, Wanderschaft, die Lust des Schmauses und Trunkes usf. Allen Volksliedern eigentümlich ist die Freude an der Natur, namentlich am Frühling, der den schlimmen Winter verjagt. Eine eigene Klasse von Volksliedern sind die sog. Ständelieder, in denen der Dichter im Namen aller Standesgenossen seinen Beruf preist. Am fruchtbarsten betätigen sich im Gesange die wandernden Stände, denen auch heute das Singen unentbehrlich ist: Soldaten, Studenten, Handwerksburschen. Auch die Jäger, Hirten und Bauern, Fischer und Bergleute stimmten zum Zeitvertreib gern ein fröhliches Lied an. Manches entstand dabei aus dem Stegreif, wie einander heute noch die Burschen in manchen Gebirgsgegenden mit Schnadahüpfeln witzig verspotten. Auch die Heldensage ist noch nicht erloschen; immer noch singt man vom hornhäutigen Siegfried, von Ermanerich und Hildebrand (Jüngeres Hildebrandslied). Historische Persönlichkeiten, wie die Minnesinger Heinrich von Morungen und der Tannhäuser und berüchtigte Raubritter (der Lindenschmied, der Ulinger), leben im Volkslied fort. Das „historische" Volkslied ist eigentlich Zeitgedicht, wie es ursprünglich das Heldengedicht war. Die Schweizer verherrlichten ihre Siege gegen Österreich und Burgund, die Landsknechte die Schlacht bei Pavia und andere Waffentaten. Auch zahlreiche geistliche Lieder (Weihnachts-, Oster- und Pfingstlieder, Lieder auf volkstümliche Heilige) wurden überall gesungen. Es wurden die sog. Kontrafakta üblich, d. h. Umdichtungen weltlicher Volkslieder ins Geistliche, z. B. „Innsbruck, ich muß dich lassen", in „O Welt, ich muß dich lassen". Reizend sind schließlich die alten Kinderlieder mit ihrem scharf ins Gehör fallenden Rhythmus, wie Abzählreime, Rätsel, Wiegenlieder usf.

Einfach wie der Inhalt ist die Form der Volkslieder: Satzbau, Strophe und Vers sind schlicht und kunstlos. Den Dichtern stehen für ihre Gefühle nur wenige Ausdrücke zur Verfügung, so daß dieselben Wendungen häufig wiederkehren. Doch da ihnen aus dem Herzen kommt, was sie singen, geht es zu

Herzen. Eigentümlichkeiten der volkstümlichen Sprache sind Wiederholungen desselben Wortes, Nachstellung des beifügenden Eigenschaftsworts, die Satzbrechung, z. B. „Dort oben in dem hohen Haus, — Da guckt ein wacker Mädel 'raus." Ganz typisch sind die Eingänge, meist Naturbilder, die mit knappen Worten die Situation zeichnen, Fragen, Ausrufe oder Anrufungen; oft beginnen die Gedichte wie das Hildebrandslied mit „Ich weiß" oder „Ich kenne". Zeit und Ort sind meist unbestimmt gelassen, die Personen nur nach dem Stande oder mit dem Namen bezeichnet. Dabei erstreckt sich die Darstellung mehr auf das Sinnliche als auf das Geistige, das Volk liebt keine breite Schilderung von Gefühlen. Das Streben nach Kürze macht sich auch in dem sprunghaften Stil bemerkbar; vieles muß man zwischen den Zeilen lesen. Das Volkslied liebt ferner schöne, einfache Bilder, die meist der Natur entnommen sind (z. B. Rose für Mädchen, Feuer für Liebe). Der Lebhaftigkeit des Fühlens entspricht es, daß das Volkslied häufig dramatischen Charakter annimmt, indem der Dichter mehrere Personen sprechend einführt. Diese Verbindung von Lyrik, Erzählung und dramatischem Dialog ist kennzeichnend für die germanische Ballade. Als Beispiel sei die rührende niederdeutsche Ballade von den zwei Königskindern genannt. Unumgänglich ist für das Volkslied schließlich die Sangbarkeit; was nicht gesungen werden konnte, ging unter. Mit der Sangbarkeit hängt der Reim zusammen, der dem Volke noch heute als unentbehrlich für ein Gedicht gilt. Auch der Kehrreim ist ein volkstümliches Element.

Von dem großen Reichtum der deutschen Volkslieder hat sich nur ein Teil erhalten. Nachdem Herder mit seinen „Volksliedern" (s. S. 124) ein gutes Beispiel gegeben hatte, wurden die deutschen Volkslieder mehrfach gesammelt; die berühmteste Sammlung ist „Des Knaben Wunderhorn" von Arnim und Brentano (s. S. 204).

c) Entstehung des deutschen Dramas.

Das älteste deutsche Drama geht ebenso wie das griechische auf religiösen Kultus zurück; erst im 15. Jhd. entwickeln sich neben den geistlichen „Spielen" auch weltliche.

Das deutsche **geistliche Drama** ist aus dem lateinischen hervorgegangen, das wieder im 11. und 12. Jhd. aus einfachen kirchlichen Osterfeiern, Passionsspielen und Weihnachtsfeiern entstanden ist. Am Ostermorgen führten in den Kirchen die Frauen, die zu Christi Grabe kamen, um den Leichnam zu salben, und der Engel, der ihnen die Auferstehung des Herrn meldet, einen kurzen Wechselgesang auf. Aus diesem Keim erwuchsen die Osterspiele, indem man auf Grund anderer Evangelienstellen die Handlung erweiterte, die Singenden entsprechend kleidete und den Ort der Handlung andeutete. Größern Umfang hatten die Passionsspiele; sie behandelten die ganze Leidensgeschichte Christi. Aus der Vereinigung dreier Szenen, der Anbetung der drei Könige, des bethlehemitischen Kindermords und der Huldigung der Hirten, entwickelten sich Weihnachtsspiele. Weltliche Elemente drangen ein und belebten die Handlung: Wettlauf des Petrus und des Johannes nach dem Grabe Christi, Christi Erscheinen in der Gestalt eines Gärtners, die Person Maria Magdalenas, die Szene beim Salbenkrämer usw.

Allmählich griff man auch auf andere geistliche Stoffe über; so haben wir ein packendes lateinisches Spiel vom Antichrist.

Bereits im 13. Jhd. übersetzte ein Schweizer Dichter ein lateinisches Osterspiel, doch erst im 14. Jhd. werden deutsche Bearbeitungen häufiger. Zunächst waren die Stücke halb lateinisch, halb deutsch, erst später wurden sie ganz deutsch und damit volkstümlich. Allerlei Einlagen, wie Lieder und Gebete, schwellten sie an und derb-komische Szenen verweltlichten sie immer mehr: die prahlenden Wächter am Grabe Christi, die Krämer, die Juden und vor allen der Teufel sorgten für die Belustigung neben religiöser Erbauung. Die biblische Geschichte wurde in den Spielen ganz ohne historische Kenntnis im Gewande der Gegenwart dargestellt (travestiert). Von einem dramatischen Aufbau kann bei diesen Stücken nicht die Rede sein. Eine Szene folgt ohne Verbindung auf die andere, so daß wir es eigentlich nur mit dialogisierten Epen zu tun haben. Die Verse (Reimpaare) klingen sehr prosaisch; am besten sind die lyrischen Einlagen, die meist Strophenform haben. Die vielen uns erhaltenen geistlichen Spiele zeigen alle dieselben Merkmale; sie stimmen nicht nur in einzelnen Redewendungen, sondern oft in ganzen Szenen wörtlich überein.

Die Verweltlichung und Erweiterung der Handlung drängte die Spiele frühzeitig aus der Kirche ins Freie. Auf einem größern Platze wurde ein Gerüst errichtet und der Ort der Handlung mit den einfachsten Mitteln angedeutet. Die Veränderung der Szene wurde einfach durch Platzwechsel der Personen angezeigt. Ohne Aktschluß konnten in wenigen Minuten viele Jahre vergehen. Die Schauspieler (ursprünglich Geistliche und Klosterschüler, später Bürger, besonders Meistersinger) saßen oder standen auf der Bühne, traten vor, um sich vorzustellen und ihre Rolle herzusagen, und gingen wieder zurück. In spätern Jahrhunderten fanden solche Aufführungen mit großem Pomp statt; nicht selten waren 300 Personen daran beteiligt und das Publikum füllte den ganzen Marktplatz. Außer der Geschichte Christi wurden alttestamentliche Stoffe (Sündenfall, Josef, Susanna, Urteil Salomos u. a.) sowie Legenden behandelt. Berühmt waren die Spiele von den klugen und törichten Jungfrauen, von der „Päpstin" Frau Jutte und von Theophilus, der sich, um Bischof zu werden, dem Teufel verschreibt, reuig in sich geht und auf Fürbitte Mariens begnadigt wird.

Die allgemeine Neigung zum Drama wird auch in der Prosa sichtbar. Der „Ackermann aus Böhmen" (1399) hat die Form eines Streitgesprächs zwischen dem Dichter, Johannes **Ackermann** aus Saaz, und dem Tode, der ihm seine Frau entrissen hat. Vergebens mahnt der Tod den erschütternd klagenden Witwer zur Ergebung; zuletzt entscheidet Gott selbst, als Richter angerufen, den Streit. Durch seine hochentwickelte, feierliche, bilderreiche Sprache gehört das Werk zu den eigentümlichsten Erscheinungen der mittelalterlichen Literatur.

Volkstümlichen Ursprungs ist das von vornherein weltliche **Fastnachtspiel**; das Wort dürfte eher mit „fasen" (faseln, sich närrisch gebärden) als mit der Fastenzeit zusammenhängen. Schon die Spielleute führten zur Erheiterung ihrer Zuhörer kleine dramatische Szenen auf. Im 15. Jhd. wurden solche Aufführungen aus dem Stegreif auch bei den Städtern beliebt; namentlich tobte sich darin der Übermut der jungen Leute bei den Maskenzügen zu lustigen Zeiten, so im Fasching,

aus. Sie drangen, entsprechend verkleidet, in Häuser ein, wo sie gute Bewirtung oder Geldgeschenke erwarten konnten, und ahmten hier dramatisch allerlei Typen und Vorfälle aus dem täglichen Leben nach: Verliebte, Betrunkene, Schwätzer, eheliche Zwistigkeiten, Gerichtsszenen, die Übertölpelung von Bauern in der Art Neidharts usw. Meist stellte einer eine allegorische Person dar, wie den Tod oder Frau Venus, und in dem Verhalten der übrigen zu ihr wurden die Torheiten und Laster aller Stände gegeißelt. Auch altdeutsche Schwänke wurden dramatisiert, so der Kaiser und der Abt, Salomon und Markolf, der Schwank von Aristoteles, den eine Schöne zu ihrem Reitpferd macht. Alle diese Stücke sind für unsern Geschmack unsäglich roh, Zoten und Prügel vertreten den Witz. Die eifrigste Pflege fand das Fastnachtspiel in Nürnberg, wo Hans Folz und Rosenplüt (richtig Hans Schnepperer) wirkten.

Von allen Fastnachtspielen zeigt nur eines kunstvolleren Aufbau und wirklichen Witz, das Schweizer **Spiel vom klugen Knechte.** Ein Knecht betrügt zuerst seinen Herrn und dann einen Tuchhändler. Ein schlauer Advokat gibt ihm den Rat, sich vor Gericht närrisch zu stellen und auf alle Fragen mit „bäh" zu antworten. Er wird als unzurechnungsfähig freigesprochen, lohnt aber dem Anwalt damit, daß er seine Honorarforderung gleichfalls mit „bäh" beantwortet und davonläuft. Der Stoff drang wahrscheinlich aus Italien in die Schweiz und nach Frankreich. Hier wurde er die Grundlage der Posse „Maître Pathelin". Gegen Ende des 15. Jhds. übersetzte sie der berühmte Reuchlin frei ins Lateinische („Henno") und rief damit Nachahmungen hervor.

d) Die Satire.

Aus der Masse der lehrhaften Literatur dieses Zeitraumes ragt ein berühmtes Werk empor, das „Narrenschiff" des Elsässers Sebastian **Brant** (1494). Es knüpft äußerlich an die Umzüge im Karneval an; ein Schiff, das auf Rädern ging, vereinigte dabei allerlei Narren, die durch Kleider, lange Zettel und Gebärden die Art ihrer Torheit zu erkennen gaben. Das Titelbild von Brants Buch zeigt ein solches Schiff; neu ist nur, daß die Fahrt nach Narragonien geht. In 114 Abschnitten führen uns zunächst drei Verse einen Narren vor (Büchernarren, Liebesnarren, Geiznarren usw.), darunter sehen wir ihn im Holzschnitt und dann folgen in Versen satirische Auslassungen gegen seine Torheit oder sein Laster. Das Buch ist im wesentlichen Moralpredigt, doch verrät es eine witzige Ader. Es wurde außerordentlich beliebt und gab für die Satire des 16. Jhds. den Ton an. Auf Grund des „Narrenschiffs" hielt in Straßburg Johann Geiler von Kaisersberg Predigten, in denen er die Gebrechen der Zeit mit sehr drastischem Witz bekämpfte.

IV. Die neuhochdeutsche Zeit (seit 1520).

1. Das Zeitalter der Reformation (1520—1617).

1517 schlägt Luther an der Schloßkirche zu Wittenberg seine Thesen an, 1520 verbrennt er die Bannbulle. Karl V. (1519—56) vereint Deutschland und einen Teil Italiens mit Spanien (samt der Neuen Welt), Burgund und den Niederlanden, überläßt aber 1522 die österreichischen

Länder seinem Bruder Ferdinand. 1521 Reichstag zu Worms; über Luther wird die Reichsacht verhängt. Kurfürst Friedrich von Sachsen entführt ihn nach der Wartburg, wo er als „Junker Georg" lebt und an seiner Bibelübersetzung arbeitet. 1524—25 Bauernkrieg in Süd- und Mitteldeutschland. 1530 Reichstag zu Augsburg (Augsburger Konfession). 1532 Religionsfriede von Nürnberg. 1546—55 der Schmalkaldische Krieg, beendet durch den Augsburger Religionsfrieden. Die mittelalterliche Einheit der Kirche wird endgültig zerstört, das Bekenntnis der nichtritterlichen Untertanen von dem der Fürsten abhängig gemacht. — 1522 Zwinglis Auftreten in Zürich; er fällt 1531 in der Schlacht bei Kappel. In Genf tritt Calvin hervor und seine Lehre gewinnt Anhänger in Frankreich. — Nach der Schlacht bei Mohacs (1526) wählen Böhmen und Ungarn Ferdinand I. zum König, damit ist die Österr.-Ungar. Monarchie begründet. Kämpfe mit den Türken. 1529 erste Belagerung Wiens. 1545—61 Tridentiner Konzil, wichtig für die Geschichte des deutschen Unterrichts. 1556—64 Ferdinand als deutscher Kaiser. Unter Maximilian II. (1564—76) wird Österreich überwiegend protestantisch, doch unter Rudolf II. (1576—1612) setzt die Gegenreformation ein (Jesuiten). Unter Matthias (1612—19) bricht der Dreißigjährige Krieg aus.

1572 Bartholomäusnacht in Paris; 1598 gewährt Heinrich IV. durch das Edikt von Nantes den Hugenotten freie Religionsübung. — 1587 Hinrichtung Maria Stuarts, 1588 Vernichtung der großen Armada Philipps II. von Spanien, Begründung der englischen Seemacht. 1568 bis 1648 Unabhängigkeitskampf der Niederländer. — Blüte der französischen, niederländischen, spanischen Renaissance. Im Gegensatz zu der nationalen italienischen Renaissance ist die deutsche volksfremd.

a) Der Humanismus.

Das wesentlichste Merkmal des Mittelalters liegt darin, daß alles höhere Leben von der Kirche beherrscht wird und in ihrem Dienste steht. In sozialer Beziehung ist eine strenge Gliederung der einzelnen Stände und das Übergewicht des Adels kennzeichnend. Auch in den Städten herrschte infolge der Zunftverfassung ein gewisser Kastengeist. Dabei gab es keine tiefern Bildungsunterschiede zwischen hoch und niedrig, vielmehr durchdrang volkstümlicher Geist alle Stände.

Der erste Anstoß zur Verweltlichung des Lebens und einer Absonderung der Gebildeten von dem Volke kam von Italien. Hier entstand im 14. Jhd. der Humanismus, auf dem Gebiete der Kunst Renaissance (Wiedergeburt) genannt. Als seine Begründer werden die Gelehrten und Dichter Petrarca und Boccaccio angesehen; sie vor allen weckten die Studien des klassischen Altertums zu neuem Leben auf und begründeten damit eine von der Kirche unabhängige Wissenschaft. Auch als italienische Dichter nahmen sie sich die klassischen Autoren zu Vorbildern. Man nennt die Dichtung in nationaler Sprache, die dem Muster der Antike folgt, Renaissancepoesie. In der bildenden Kunst, zumal in der Baukunst, entstand aus der Nachahmung der Antike der Renaissancestil. Zugleich bemächtigte sich die Malerei auch weltlicher Stoffe. Als nun nach dem Falle von Konstantinopel (1453) zahlreiche griechische Gelehrte nach Italien wanderten, gelangte man erst zu einer gründlichen Kenntnis der griechischen Kultur. Besonders stark wirkte die Philosophie Platos ein; von ihrem Standpunkt bekämpften die Humanisten die theologische Scholastik und arbeiteten damit der Reformation vor.

Von Italien verbreitete sich der Humanismus allmählich über ganz Europa.

Auch deutsche Gelehrte zogen nach Italien und eroberten der neuen Richtung im Laufe der Zeit alle Universitäten. Doch waren die deutschen Humanisten gegenüber den weltgewandten und allseitig gebildeten italienischen zumeist enge Geister, einseitige Philologen; sie faßten die Renaissancebildung ganz äußerlich als Pflege des echten lateinischen Stils auf, schrieben nur lateinisch, verachteten ihre Muttersprache und schlossen sich hochmütig gegen das Volk ab. Es wurde bei den Gelehrten Sitte, daß sie ihren Namen ins Lateinische oder Griechische übersetzten (z. B. Weber in Textor, Habermann in Avenarius, Schwarzerd in Melanchthon) oder wenigstens mit einer lateinischen Endung versahen. So blieb der Humanismus im 16. Jhd. für die deutsche Literatur unfruchtbar, ja er entzog ihr sogar das Interesse der Gebildeten; sie verrohte damit innerlich und äußerlich.

Ein großer Förderer der Humanisten war Kaiser Maximilian I.; unter seiner Regierung wirkten an der Wiener Universität Georg **Peuerbach** aus Oberösterreich, von Haus aus Mathematiker und Astronom, und der namhafte lateinische Dichter Konrad **Celtes.** Andere berühmte Humanisten in Deutschland waren Rudolf **Agricola,** Johannes **Reuchlin** und **Erasmus von Rotterdam,** also Niederländer von Geburt. Reuchlin und Erasmus waren von dem Geiste der Renaissance tiefer durchdrungen als die meisten ihrer Genossen. Sie lehnten sich gegen die kirchliche Autorität in Glaubenssachen auf und betonten auch auf theologischem Gebiet das Recht der Kritik. Trotzdem versagten sie Luther die Gefolgschaft, nicht gerade aus Hochmut, weil er ein Mann des Volkes war, sondern weil sie in der Reformation eine ihren Bestrebungen feindliche Bewegung sahen. In der Tat erhielt der Humanismus durch die Reformation eine theologische Färbung, wurde, besonders durch Luthers Freund **Melanchthon,** auf die Schule beschränkt und seines fortschrittlichen Charakters entkleidet. Aus dem Erfurter Humanistenkreise um Luther ging die berühmte Satire „Epistolae obscurorum virorum“ hervor. („Dunkelmännerbriefe“ ist die sinngemäße Übersetzung des Titels.) Diese Streitschrift war gemeint als Gegenstück zu einer Sammlung von Briefen, die berühmte Männer an Reuchlin gerichtet hatten, als er mit den Dominikanern in heftige Fehde geraten war, weil er sich, vom Kaiser zu einem Gutachten aufgefordert, für die Erhaltung der jüdischen Bücher, die nicht ins Alte Testament aufgenommen sind, ausgesprochen hatte. In der satirischen Nachahmung wenden sich humanistenfeindliche Mönche an den Kölner Magister Ortvinus Gratius und verraten in ihren Briefen nicht nur große Unwissenheit, sondern schreiben auch ein barbarisches Latein. Begonnen wurde das Werk von **Crotus Rubianus** (Johannes Jäger). Der zweite Teil stammt von seinem Schüler, dem feurigen fränkischen Ritter **Ulrich von Hutten;** er bringt in den witzigen Spott mehr Gehässigkeit hinein. Hutten, der einzige Humanist, der sich auch der deutschen Sprache bediente, war der eifrigste literarische Vorkämpfer Luthers. In einem aufrührenden Liede: „Ich hab's gewagt mit Sinnen“, kündigte er seinen Kampf für die geistige Befreiung an. Schließlich bekämpfte er im Bunde mit Franz von Sickingen und andern Reichsrittern aus politischen Gründen den geistlichen Kurfürsten von Trier, dem die weltlichen Fürsten der rheinischen Länder beistanden. Sickingen fand dabei den Tod. Hutten floh in die Schweiz und starb hier noch in demselben Jahre (1523).

b) Die Reformation.

Angesehene Forscher erklären das 16. Jhd. in Deutschland trotz aller Erfindungen und Entdeckungen für eine Fortsetzung des Mittelalters und sehen in der Reformation einen kirchlichen Rückschlag gegen den weltlichen Geist der Renaissance. Die Reformation zerstörte die Einheit der christlichen Kirche und hemmte zugleich die kulturelle Entwicklung Deutschlands so, daß es hinter andern Ländern weit zurückblieb. Wohl förderte Luther die mit der Mystik einsetzende Vertiefung des religiösen Gefühls und machte sich auch um die Hebung der Sittlichkeit verdient. Ferner dürfen seine Verdienste um die Volksbildung nicht vergessen werden. In einer Flugschrift richtete er an die Bürgermeister und Ratsherren der Städte mit Erfolg die Mahnung, daß die Errichtung von Schulen Sache und Pflicht der weltlichen Obrigkeit sei. Dafür gingen aber die höheren Schulen, besonders die Universitäten, nieder, da hier gerade durch die Reformation die Theologen ihre frühere Herrschaft zurückeroberten und einen höheren Aufschwung der weltlichen Wissenschaften verhinderten. Überhaupt artete die religiöse Begeisterung der protestantischen Geistlichkeit immer mehr in dogmatische Streitigkeiten aus. Ferner lag schon Luther in fortwährendem innern Kampf mit dem Teufel; seine Jünger und Nachfolger witterten erst recht überall Teufel und Gespenster und die Literatur wimmelt von wüstem Aberglauben; am erschreckendsten tritt er in den Hexenverfolgungen hervor, an denen die Protestanten länger festhielten als die Katholiken. Auch die Wissenschaft wurde von Aberglauben und Wundersucht angesteckt; man strebte nach geheimnisvollen Kräften (Magie), suchte den Stein der Weisen und ein Heilmittel gegen alle Krankheiten, wollte aus wertlosem Mineral Gold erzeugen (Alchimie) und deutete aus den Sternen das Schicksal (Astrologie). Bedeutende Naturforscher, wie Theophrastus Parazelsus von Hohenheim, hüllten sich in den Nimbus von Zauberern.

Von der Kunst wendeten sich schon zu Luthers Zeit einige Sekten, so die Bilderstürmer, grundsätzlich ab und später sah man den kirchlichen Prunk geradezu als Zeichen des Katholizismus an und verbannte ihn aus dem Gottesdienste. So erdrückte der Protestantismus auch hier den wohltätigen Einfluß, den die Renaissance (z. B. auf Albrecht Dürer und den jüngeren Holbein) geübt hatte.

Die Entwicklung der Literatur hat die Reformation trotz der Anregungen Luthers keineswegs gefördert. Die Buchdruckerkunst sorgte wohl für eine weit größere Verbreitung, doch ist das meiste, was im 16. Jhd. gedruckt wurde, früher entstanden, z. B. die vielen Volkslieder, die nun auf Flugblättern verbreitet und gesammelt wurden. Neu sind im 16. Jhd. die zahlreichen „historischen" Volkslieder. Besonders unter den Landsknechtsliedern finden sich mächtig ergreifende Stücke. Im ganzen wirkten jedoch die religiösen und politischen Kämpfe auf das Volkslied nicht günstig ein. Noch mehr gilt dies von den andern poetischen Gattungen; die Gesinnung wurde wichtiger als die künstlerische Form. Der „Grobianismus", der im 16. Jhd. besonders um sich griff und in der Literatur zum Ausdruck kommt, beleidigte die feiner Gebildeten. Die Eßlust wurde zur Völlerei, die Trinkfreude zur Trunksucht, die derbe Biederkeit zur Rohheit und Unflätigkeit.

Martin Luther (1483—1546), der Bergmannssohn aus Eisleben, war allerdings nicht nur ein Mann des Volkes, sondern auch ein Freund der Kunst. Er huldigte der Frau Musika in einem schönen Gedicht und wies dem Liede eine große Rolle im Gottesdienste zu. Seine eigenen begeisternden Kirchenlieder sind zumeist Umdichtungen älterer lateinischer oder deutscher Gesänge oder der Psalmen. Das berühmteste beginnt mit den Worten: „Eine feste Burg ist unser Gott." Auch Fabeln, darunter eine mit protestantischer Tendenz, hat Luther gedichtet oder bearbeitet. In seinen Kampfschriften, Predigten und Tischreden bewährt er sich als Meister einer hinreißenden, kräftigen und volkstümlichen Beredsamkeit.

Die bedeutendste Leistung Luthers ist indes seine **Bibelübersetzung** (1522 das Neue Testament, 1534 die ganze Bibel), wichtig vor allem dadurch, daß ihre Sprache allmählich die herrschende Schriftsprache wurde. Ihre Grundlage ist die Sprache der kaiserlichen Kanzlei, die sich am Hofe der Luxemburger in Prag ausgebildet hatte und ihr Ansehen auch unter den ihnen folgenden Habsburgern behauptete. Diese Sprache war in allem Wesentlichen mitteldeutsch, und zwar stand ihr der Dialekt, wie er im südlichsten Sachsen und in Nordwestböhmen gesprochen wurde, am nächsten.

Alle Unterschiede des Nhd. vom Mhd. waren darin schon entwickelt oder entwickelten sich gegen Ende des Mittelalters. Mitteldeutsch ist außer dem Wortschatz und dem Geschlecht der Hauptwörter 1. die Zusammenziehung der alten Zwielaute ie, uo, üe, in î, û, û: mhd. bi-egen — biegen (ie nur in der Schrift), truoc — trug, güete — Güte (Monophthongierung); 2. wurden, zuerst im md. Gebiet, die meist kurzen Stammsilben des Mhd. in offener Silbe (wenn darauf ein Konsonant + Vokal folgte) gedehnt (mhd. rěde, săgen, dise) und nach dem Beispiel dieser Formen sprach man den Stammvokal auch in geschlossener Silbe (wenn nur ein Konsonant folgte) lang: Tag, Weg, Spiel (mhd. spil). Diese Eigentümlichkeit drang auch in die oberdeutschen und die meisten norddeutschen Dialekte. — Dagegen war eine der Monophthongierung entgegengesetzte Lautveränderung erst von Schwaben und Bayern ins Mitteldeutsche gedrungen: Für die langen Vokale î, û, û, (geschr. iu) traten die Zwielaute ei, au, eu ein: mhd. wîn — Wein, mûs — Maus, hiute — heute (Diphthongierung). — Im ganzen deutschen Sprachgebiete wurde s vor l, m, n, w (mhd. slange, smelzen, snê, swester), mit Ausnahme einiger norddeutscher Gegenden (s. S. 14) auch vor t und p zu sch, doch erhielten sich st und sp in der Schrift.

Wenn nun die Kurfürsten mit dem kaiserlichen Hofe schriftlich verkehrten, mußten sie sich seiner Kanzleisprache anbequemen und so wurde das Hofdeutsch (woraus später irrtümlich „Hochdeutsch" entstand; vgl. S. 13) auch in den Kanzleien der verschiedenen Landesherren herrschend; man nannte es deshalb auch das „gemeine (= allgemeine) Deutsch". Freilich gab ihm überall die heimische Mundart eine eigene Färbung. In der Sprache der kursächsischen Kanzlei zu Meißen im nördl. Sachsen (dem „Meißner Deutsch") bewirkte der Einfluß der Hofsprache, daß sie die oberdeutsche Diphthongierung rascher und vollständig vollzog und manche od. Wörter aufnahm; dadurch fielen die beiden Kanzleisprachen nahezu zu einer Einheit zusammen. Da nun die sächsische Kanzleisprache zum Teil auch schon von den Universitäten Sachsens und Thüringens zu amtlichen Mitteilungen verwendet wurde, lag sie dem Wittenberger Professor Luther

nahe. Weil sie mit allen andern Kanzleisprachen eng verwandt war und eine vermittelnde Stellung zwischen dem Nieder- und Oberdeutschen einnahm, wählte er sie für sein Bibelwerk, das von allen Deutschen verstanden werden sollte.

Luthers selbständige Leistung war es nun, daß er der steifen und trockenen Amtssprache erst Leben einhauchte, indem er den Satzbau vereinfachte und volkstümliche Wörter aufnahm. In seinem „Sendbrief vom Dolmetschen" erklärt er es als seinen Grundsatz, möglichst natürlich und volkstümlich zu übersetzen. So gelang es ihm, mit seiner Bibel ein wirkliches Volksbuch zu schaffen. Sie verbreitete sich rasch über die protestantischen Gebiete Mittel- und Süddeutschlands, aber den Norddeutschen mußte sie noch lange in ihr Platt und den Schweizern ins Schwyzer Dütsch übersetzt werden. Die Katholiken widerstrebten von vornherein der Aufnahme der Sprache des Ketzers Luther, die Gelehrten schrieben lateinisch und der Adel begann wieder das Französische zu bevorzugen. Luthers Deutsch blieb also anfänglich auf die unteren und mittleren Volksschichten unter den Protestanten beschränkt. Erst im Laufe des 17. Jhds. setzte es sich allgemein durch. Es wurde dabei mannigfachen Veränderungen unterworfen und trotz der mühevollen Arbeit von Grammatikern herrschte noch zu Beginn des 18. Jhds. große Unsicherheit in seinem Gebrauch; noch Wieland verwendet in seinen ältern Schriften zahlreiche mundartliche Ausdrücke und Wortfügungen. So hat Luther unsere Schriftsprache weder erfunden noch vollendet, wohl aber einen sichern Grund dazu gelegt.

Der grimmigste literarische Gegner der Reformation, aber auch der vielen entarteten Mönche, war der gelehrte Franziskaner Thomas **Murner** aus dem Elsaß, von den Protestanten als Kater (Murr) verspottet. Seine Schriften, voll zielsicheren Witzes, zeigen den ganzen Reichtum der deutschen Sprache an derben und drastischen Ausdrücken. In der „Narrenbeschwörung" und der „Schelmenzunft" knüpft er an Brants „Narrenschiff" an. Eine ähnliche Satire auf alle Stände ist die lustige „Mühle von Schwindelsheim". Gegen Luther ist die grobsatirische Dichtung gerichtet „Von dem großen lutherischen Narren, wie ihn Doktor Murner beschworen hat".

Der größte Parteischriftsteller des Protestantismus ist Johannes **Fischart** aus Straßburg. Nachdem er sich an der Universität Basel und durch weite Reisen eine vielseitige Bildung angeeignet hatte, lebte er eine Zeitlang in seiner Vaterstadt, zuletzt (bis etwa 1590) als Amtmann zu Forbach (in Lothringen). Seine Schriften schließen sich meist an ältere Werke an und überbieten sie im einzelnen. Er füllt sie wie einst Wolfram von Eschenbach mit allen seinen Kenntnissen und Erfahrungen an, ist aber darin weit maßloser. Beständig schweift er ab und flicht Anekdoten, Sprichwörter, Ermahnungen und satirischen Spott ein. Er schwelgt in der Häufung von Wörtern gleicher oder ähnlicher Bedeutung, von Wortauslegungen, Wortverdrehungen und Wortspielen: Jesuwider (Jesuiten), Pfotengram (Podagra), maulhenkolisch (melancholisch), Reichspöblichkeit (Republik) usf. So ermüdet er den geduldigsten Leser.

Als protestantischer Eiferer begoß Fischart besonders die Mönche, unter ihnen am meisten die Jesuiten, mit der Lauge seines Spottes („Das Jesuiterhütlein"). „Aller Praktik Großmutter" macht die Wetterprophezeiungen und die

Astrologie lächerlich, „Podagrammisch Trostbüchlein" lobt ironisch die böse Krankheit und empfiehlt mäßige Lebensweise, „Philosophisch Ehezuchtbüchlein" preist die Ehe und bringt schöne Reimsprüche zu ihren Gunsten. Am meisten ausgebildet ist die Fischartsche Manier in der „Affenteuerlichen und ungeheurlichen Geschichtschrift" (1575), einer Bearbeitung des ersten Teils des satirischen Romans „Gargantua und Pantagruel" von dem Franzosen Rabelais. Fischart hat das Buch auf den dreifachen Umfang gebracht und ein umfassendes Kulturbild des freß- und sauflustigen, rohen Jahrhunderts geliefert. Einen ernsten, ja feierlichen Ton schlägt dagegen „Das glückhaft Schiff von Zürich" an. Es erzählt in Reimen von einem wirklichen Ereignis, nämlich wie im Jahre 1576 die Züricher Schützen an einem Tage zu Schiff nach Straßburg gelangten; dadurch daß sie den mitgenommenen Hirsebrei noch warm mitbrachten, zeigten sie den Bundesgenossen, wie rasch sie ihnen auch im Ernstfalle zu Hilfe kommen könnten. Auch mehrere lyrische Gedichte Fischarts sind von begeisterter Vaterlandsliebe erfüllt.

In den Dienst der Reformation traten auch, auf Anregung Luthers, zahlreiche Dichter von geistlichen Liedern und von Fabeln. Wegen ihrer anmutigen Schilderungen aus dem Volksleben wurde besonders die Fabelsammlung „Esopus, ganz neu gemacht" des Hessen Burkhard **Waldis** beliebt. Der Magdeburger Rektor Georg **Rollenhagen** bearbeitete in seinem „Froschmeuseler" das altgriechische Gedicht vom Kampf der Mäuse und Frösche und brachte auch in die Tierdichtung den Gegensatz der religiösen Parteien hinein.

Ebenso finden wir im **Drama** des 16. Jhds. reformatorische Ideen. Die protestantischen Humanisten dramatisierten zur Aufführung in höhern Schulen biblische und weltliche Stoffe mit deutlichen Spitzen gegen die Feinde Luthers; ihre Stücke waren anfangs lateinisch, erst später drang auch im Schuldrama die deutsche Sprache durch. Daneben wurde in Fortsetzung der geistlichen Spiele das breit angelegte Volksdrama gepflegt, besonders in der Schweiz, im Elsaß und in Sachsen. An poetischem Wert sind alle diese Stücke arm.

Gegen Ende des 16. Jhds. lenkten herumziehende Truppen englischer Komödianten das deutsche Drama in neue Bahnen. Da sie in ihrer Muttersprache spielten, konnten sie fast nur durch ihre Bewegungen und Gebärden wirken. Sie vernachlässigten daher den Text ihrer Dramen, kürzten sie, lösten den Vers in Prosa auf und richteten die Handlung so her, daß sie zu Handgreiflichkeiten möglichst viel Anlaß bot: zu Mord und Totschlag, Prügeln und andern Roheiten, zu possenhaften Vorgängen. Die englischen Komödianten brachten zum erstenmal ihren großen Dramatiker Shakespeare (1564—1616) nach dem Festlande, verzerrten jedoch seine Dramen zur Unkenntlichkeit. Einen großen Teil des Spielplans bildeten Auftritte, in deren Mittelpunkt eine typische Narrenfigur stand, der Pickelhering (Clown); er ist erst in Deutschland von einem Engländer erfunden worden. Den Geschmack der Deutschen konnten diese blutrünstigen und unflätigen Spiele nicht heben; weder auf die Dramen des Nürnbergers Jakob Ayrer noch auf die Stücke des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig übten die Engländer einen günstigen Einfluß. Wichtig ist aber, daß die ehrsamen Bürger, die

als Dilettanten in hölzerner Haltung ihre Rollen hersagten, durch die Berufskomödianten einen Begriff von wirklicher Schauspielkunst bekamen. Der Ausbruch des Dreißigjährigen Krieges legte die Tätigkeit der englischen Komödianten lahm, doch hatten sie bereits viele ihrer Stücke ins Deutsche übersetzt und es bildeten sich deutsche Truppen, die sich allerdings anfänglich noch für englische Komödianten ausgaben. So kam ein deutscher Schauspielerstand auf, eine wesentliche Bedingung für eine höhere Entwicklung des deutschen Dramas. Auch wurde es durch den Einfluß der Engländer fast ganz verweltlicht.

c) Die Unterhaltungsliteratur des Bürgertums.

Der Adel zog sich im 16. Jhd. fast ganz von der deutschen Literatur zurück. Nur ein Übersetzungswerk ist als Spiegelbild feiner Sitte für vornehme Kreise berechnet, der 24bändige, ursprünglich spanische Ritterroman von **Amadis**. Sein Inhalt ist ein Gemisch verschiedener phantastischer Rittersagen; der Frauendienst wird darin zu süßlicher Tändelei und Frivolität.

Andere spannende und sentimentale Geschichten (z. B. Herzog Heinrich der Löwe, Theagenes und Chariclia, Kaiser Oktavianus) konnten dagegen, indem sie durch den Druck bis in die untersten Schichten des Volkes drangen, zu wirklichen Volksbüchern werden. Neue Stoffe kamen hinzu: Die schöne Magelone, Ritter Galmy (übers. v. Jörg Wickram), Bruder Rausch u. a. Ein starker Folioband, das „Buch der Liebe", faßte 13 solche Romane zusammen. Eines der schönsten Volksbücher gehört erst dem 17. Jhd. an: die rührende Legende von der Pfalzgräfin Genoveva. Der Kapuziner Martin von Cochem erzählte sie in seinem vielgelesenen „Historybuch" (1687) treuherzig der französischen Vorlage nach.

Der Geschmack des Jahrhunderts bevorzugte indes die schwankhaften Erzählungen und eine Reihe von Sammlungen kurzweiliger und meist zugleich belehrender Geschichten kam ihm entgegen: der „Schimpf (= Scherz) und Ernst" von dem Franziskaner Johannes **Pauli**, das „Rollwagenbüchlein" von Jörg **Wickram**, der besonders reichhaltige „Wendunmut" des Hessen Hans Wilhelm **Kirchhoff** u. a. Wickram schrieb auch längere Erzählungen, die wir als die Anfänge des deutschen Originalromans ansehen können. Die hübscheste ist die „Goldfadengeschichte", die Klemens Brentano erneuert hat. Heute noch lacht man über die närrischen Streiche, die ein Volksbuch den Schildbürgern (Bewohnern der Stadt Schilda in der Prov. Sachsen) zuschreibt. Als den Verfasser hat man Hans Fried. v. Schönberg, Hauptmann der Festung Wittenberg, ermittelt. Die meisten Schnurren hat er aus ältern Schwanksammlungen entlehnt. Ein Vorläufer des Münchhausen ist der aufschneidende Held in dem Volksbuch vom „Finkenritter".

Auf spätere Dichter haben zwei Sagen großen Eindruck gemacht, da sie eine Vertiefung zuließen: die von **Faust** und die vom **ewigen Juden.**

Ein unruhiger Abenteurer, namens Dr. Faust, trat am Anfang des 16. Jhds. als Schwarzkünstler und Wahrsager in verschiedenen Städten auf und mag durch seine überlegene Naturkenntnis, öfter noch durch bloße Geschicklichkeit manches vollbracht haben, was dem wundersüchtigen Volk als Hexerei erschien. Indem man auf

ihn eine Menge von Zaubergeschichten übertrug, die unter dem Volk erzählt wurden, machte man ihn zum „Eulenspiegel der Wissenschaft". In kunstloser Weise vereinigte die „Historia von D. Johann Fausten", die 1587 in Frankfurt a. M. erschien, eine Anzahl solcher Zauberpossen notdürftig zu einem Lebenslauf des Helden. Der Verfasser des Volksbuchs ist unbekannt; der Drucker erklärt, daß er die Handschrift von einem Freund in Speyer erhalten habe.

Faust ist ein Sohn frommer Bauersleute. Ein reicher Oheim nimmt sich seiner an und läßt ihn Theologie studieren. Aus Neigung zur Zauberei geht Faust zur Medizin über und erwirbt auch darin den Doktorgrad. Die Erbschaft, die ihm nach dem Tode des Oheims zufällt, wird für ihn verhängnisvoll. Er gibt sich einem liederlichen Leben hin, und als das Vermögen schwindet, verschreibt er sich dem Teufel. Dieser soll ihm 24 Jahre dienen, dann soll Faust ihm gehören. Faust lebt nun wieder in Saus und Braus und wird durch seine Zauberstücke, bei denen ihm der Teufel behilflich ist, berühmt. Als aber seine Frist abgelaufen ist, überfällt ihn der Teufel um Mitternacht und bereitet ihm ein schreckliches Ende.

Da das Buch viel gelesen wurde, bearbeitete und vermehrte es der Schwabe Widmann. Noch umfangreicher ist das Faustbuch des Nürnberger Arztes Pfitzer aus dem 17. Jhd. Einen knappen Auszug daraus gab im 18. Jhd. ein Autor heraus, der sich unter dem Namen eines „Christlich Meynenden" verbarg.

Die Sage vom ewigen Juden geht wahrscheinlich auf die Tatsache zurück, daß die Juden in der ganzen Welt zerstreut sind und daß sie gemäß der Prophezeiung Christi alle Verfolgungen überstanden haben.

Das Volksbuch erzählt von dem Schuster Ahasver, der Christus, als er vor seinem Hause mit dem Kreuze ausruhte, wegtrieb. Da sagte der Herr zu ihm: „Ich will stehen und ruhen, du aber sollst gehen!" Seitdem wandert Ahasver ruhelos durch die Welt und sucht vergeblich den Tod.

Alle Richtungen in der deutschen Literatur des 16. Jhds. vertritt der Nürnberger Hans Sachs (1494—1576). Als Sohn eines Schneiders geboren, besuchte er ohne Erfolg die Lateinschule seiner Vaterstadt, lernte dann das Schusterhandwerk und ließ sich nach fünfjähriger Wanderschaft als Meister in Nürnberg nieder, wo er, von allen verehrt, bis zu seinem Tode blieb. Seine Bildung vervollständigte er durch eifrige Lektüre; früh ließ er sich in die Meistersingerschule einführen und wurde der Stolz Nürnbergs. Hans Sachs ist der fleißigste deutsche Verseschmied. Er berechnete die Zahl seiner Werke auf mehr als 6000, darunter über 200 Dramen; auf einen Tag entfallen durchschnittlich mehrere hundert Verse.

Hans Sachs muß nach dem Geschmack seiner Zeit beurteilt werden. Seine Dichtung ist lehrhaft und hausbacken, in seinen achtsilbig-stumpfen oder neunsilbig-klingenden Versen wird für unser Gefühl die natürliche Betonung allzuoft vergewaltigt. Die liebenswürdige Persönlichkeit des wackern Bürgers und sein heiterer Humor müssen uns für den Mangel an eigentlichem dichterischen Gehalt entschädigen. Der öde Meistergesang wirkte nicht günstig auf sein Talent ein und seine handschriftlich erhaltenen Meisterlieder sind auch das Schwächste, was er geschrieben hat. Die höchst mannigfaltigen Stoffe zu seinen Sprüchen (gesprochenen Gedichten) schöpft er aus dem Leben und der Lektüre. Berühmt wurde besonders die weitausgesponnene Allegorie „Wittenbergisch Nachtigall", mit der Luther gemeint ist („Wach auf! Es nahent gen dem Tag!"). Uns ergötzen am meisten Sachsens köstliche Schwänke, wie St. Peter mit der Geiß,

St. Peter mit den Landsknechten, Das Schlauraffenland, Vom Müller mit den Studenten, Von dem frommen Adel u. a.

Sachsens Tragödien und Komödien unterscheiden sich nur nach dem glücklichen oder unglücklichen Ausgang und behandeln Stoffe aus der Bibel, der Geschichte, der antiken und deutschen Sage (z. B. Der hörnen Seufried) und der erzählenden Literatur des 16. Jhds. Weit besser als sie sind seine Fastnachtspiele. Sachs reinigte diese Gattung von Schmutz und Roheit und ließ darin seiner guten Beobachtungsgabe und fröhlichen Laune die Zügel schießen. Die Bauern, die das frühere Fastnachtspiel gehässig verhöhnte, zeichnete er mit gutmütigem Humor, dem Teufel, der alten Possenfigur des deutschen Dramas, wußte er die lustigsten Seiten abzugewinnen. Besonders prächtig sind aber die Gestalten der fahrenden Schüler, der Landsknechte, der geriebenen Wirte, der eifersüchtigen Ehemänner und zänkischen Weiber.

Den gelehrten Dichtern späterer Zeit galt Hans Sachs als abschreckendes Beispiel ungeschickter und trivialer Reimerei. Erst Goethe hat durch seine dichterische Widmung „Erklärung eines alten Holzschnittes, vorstellend Hans Sachsens poetische Sendung" das allgemeine Urteil über ihn verbessert. R. Wagner hat ihn zum Helden der „Meistersinger von Nürnberg" gemacht und die edelsten Züge des deutschen Bürgertums in ihm verkörpert.

2. Die Renaissancedichtung (1617—1767).

Deutschland war im 16. Jhd. in seiner literarischen Entwicklung weit hinter andern Ländern zurückgeblieben und erst im 17. Jhd. versuchte Opitz, die Renaissancepoesie einzuführen. Dadurch geriet aber die deutsche Literatur in die stärkste Abhängigkeit vom Auslande, wurde unselbständig und unwahr. Sie sank unaufhaltsam und erreichte zu Beginn des 18. Jhds. ihren tiefsten Stand. Von Leipzig und Zürich gingen dann Anregungen zu ihrer Belebung aus, das Wichtigste war aber, daß geborene Dichter erstanden, die trotz der fremden Muster Selbständiges zu schaffen vermochten, wie Klopstock und Wieland; mit Lessing trat auch ein Meister der deutschen Prosa auf. Aber immer noch galt die klassische Bildung als Hauptquelle der Poesie. Erst Herder erfaßte richtig das Wesen der Dichtkunst und wies auf die wahren Quellen einer echten deutschen Poesie hin. Mit ihm beginnt die heute noch lebendige deutsche Literatur.

A. Von Opitz bis zum Auftreten Gottscheds (1617—1725).

1618—48 der Dreißigjährige Krieg. (Ferdinand II. 1619—37, Ferdinand III. bis 1657. Die Schlacht am Weißen Berge [1620] bewirkt, daß Österreich wieder ganz katholisch und ein absolut regierter Staat wird. 1632 Schlacht bei Lützen, 1634 Ermordung Wallensteins, 1635 Prager Friede.) Ergebnis: Die Untertanen werden bei der Religion belassen, zu der sie sich 1624 bekannt haben, Frankreich und Schweden erhalten Gebiete Deutschlands, die Unabhängigkeit der Schweiz und Hollands wird anerkannt, durch die Bestimmung, daß jeder Reichsstand in seinem Lande volle Gewalt haben solle, der Zerfall des Reiches besiegelt. Deutschland verliert während des Krieges ungefähr zwei Drittel seiner Bewohner, weite Strecken werden zur Wildnis; allgemeine sittliche Entartung. 1658—1705 Leopold I. Raubkriege Ludwigs XIV., Kämpfe mit den Ungarn und Türken. 1683 zweite Belagerung Wiens. 1699 Friede zu Karlowitz. Der „große Kurfü[illegible]"

Friedrich Wilhelm begründet die Macht des preußischen Staates. 1701—14 der spanische Erbfolgekrieg. Friedrich III. legt sich 1701 den Titel eines Königs in Preußen bei. Er fördert die Wissenschaft (Universität in Halle, Berliner Akademie mit Leibniz an der Spitze). Josef I. (1705—11), Karl VI. (bis 1740). Siege über die Türken bei Peterwardein und Belgrad. Friede von Passarowitz 1718. 1713 die Pragmatische Sanktion. König Friedrich Wilhelm I. festigt Preußen innerlich und begründet die schlagfertige preußische Armee.

Die großen frz. Dramatiker (Corneille, Racine, Molière). Herrschaft des Barocks (des Stiles Ludwigs XIV.). Blüte der holländischen und der spanischen Malerei. Aufschwung der Naturwissenschaften, induktive Methode im naturwissenschaftlichen und philologischen Unterricht: Vorbereitung der Aufklärung. Entstehen des Pietismus: Vorbereitung der Empfindsamkeit.

Die Reformation brachte zunächst einen gewaltigen Aufschwung der Volkskraft, entfesselte aber auch alles Wilde, Ungebundene, Grobe des deutschen Wesens und verhinderte den rechtzeitigen Anschluß an die Kultur der Renaissance. Sie führte den großen Gegensatz zwischen den Gelehrten und dem Volke herbei. Der Adel und die Gebildeten fühlten sich von der Roheit des „Pöbels" abgestoßen, verzweifelten an einer höheren Entwicklung ihres Volkstums und warfen sich trotz der Warnungen patriotisch gesinnter Männer der überlegenen Kultur des Auslands in die Arme. Den Deutschen war aber die Renaissancebildung fremder als den Romanen und den stark verwelschten Niederländern; eine Verschmelzung der nationalen Kultur mit den fremden Elementen wäre daher nur starken schöpferischen Persönlichkeiten möglich gewesen. Da diese fehlten, gaben die deutschen Gebildeten ihr nationales Wesen zugunsten des fremden ganz auf.

Schon vor Ausbruch des großen Krieges hatte in Deutschland die Ausländerei begonnen, durch den Krieg wurde sie nur vollendet: Sprache und Literatur, Architektur und Gartenkunst, Wohnungseinrichtung, Kleidung, Nahrung und Tischsitten, gesellschaftliche Umgangsformen (Komplimentierwesen) und Spiele — alles wurde dem Auslande nachgeäfft, den Italienern, Niederländern und Spaniern, besonders aber den Franzosen, die schließlich, als der Glanz des „Sonnenkönigs" Ludwigs XIV. und seines Hofes ganz Europa blendete, das einzige Muster wurden. Um 1700 erreicht das „galante" französische Wesen in Deutschland seine größte Blüte, die Franzosen fühlen sich hier wie zu Hause. Es war eine im wesentlichen oberflächliche Kultur; man überschätzte die äußeren Manieren, Rang und Titel, mißachtete die inneren Vorzüge des Menschen und huldigte dem Grundsatz, um jeden Preis emporzukommen. Äußerlich wurden die Deutschen durch den französischen Einfluß verfeinert, der Grobianismus, der sich besonders in der Geringschätzung der Frau zeigte, hörte auf. Von der wahren Sittlichkeit war aber die französische Galanterie weit entfernt und die Eleganz und Grazie der französischen Mode machte die Deutschen geziert und unnatürlich.

Der Hauptgrund für den Verfall der deutschen Literatur im 17. Jhd. liegt also in dem übermächtigen Einfluß der romanischen Kultur, die den Deutschen wesensfremd war. Da sich der Adel mit einigen Ausnahmen fernhielt, ist die Dichtung eine Sache der Gelehrten. Die deutsche Wissenschaft machte auch im 17. Jhd. ansehnliche Fortschritte; Pufendorf und Thomasius waren bedeutende Juristen, Kepler wurde als Astronom, Leibniz als Philosoph weltberühmt. Aber die Kunst ist ohne kräftige nationale Eigenart nicht lebensfähig. Die Litera-

tur wurde schon durch die Verderbnis der Sprache schwer geschädigt; massenhaft drangen Fremdwörter ein, der Stil der Prosa und der Poesie wurde verschnörkelt, gespreizt und schwülstig, stofflich und formell wurden die fremden Muster sklavisch nachgeahmt. Schon 1617 wurde in Weimar von adeligen Patrioten mit dem Fürsten Ludwig von Anhalt-Köthen an der Spitze die „Fruchtbringende Gesellschaft" oder der „Palmenorden" gegründet; nach dem Vorbilde der Accademia della crusca (Akademie der Kleie) zu Florenz betrieb sie die Reinigung der Sprache. In Hamburg, Straßburg und andern Städten entstanden ähnliche Vereinigungen. Aber sie konnten der Sprachverwelschung nicht nachdrücklich genug Einhalt tun.

Der Dreißigjährige Krieg ist an dem Niedergange der Literatur verhältnismäßig wenig schuld. Wohl stürzte er Deutschland in das größte politische und wirtschaftliche Elend, brachte aber auch die theologischen Zänkereien zum Stillstand und rüttelte das genußsüchtige Volk innerlich tief auf. Das Freidenkertum, das aus England und Frankreich eindrang, konnte damals nur in den höheren Kreisen Wurzeln fassen, im Volke gewannen vielmehr die tiefreligiösen mystischen Strömungen an Geltung und ihnen verdankt die deutsche Poesie des Jahrhunderts ihre schönsten Erzeugnisse. Überhaupt konnte der französische Einfluß die volkstümliche Dichtung nicht ganz vernichten und ein Vergleich mit der unechten Dichterei der Gelehrten fällt nur zu ihren Gunsten aus.

a) Martin Opitz und seine Schüler.

Martin Opitz (geb. 1597 in Bunzlau) stand im Dienste verschiedener Fürsten und wurde durch den Dreißigjährigen Krieg in ferne Länder verschlagen. Zuletzt lebte er am polnischen Hofe als Geschichtschreiber und erhielt das Adelsprädikat „von Boberfeld". Er starb 1639 in Danzig an der Pest. Schon als Student veröffentlichte er 1617 die lateinische Schrift „Aristarchus". Stolz auf seine Muttersprache, forderte er darin die Deutschen auf, es den fremden Völkern nachzumachen und eine Renaissancepoesie in ihrer Sprache zu begründen. Eine praktische Anleitung gab er mit seinem „Buch von der deutschen Poeterey" (1624). Auf Grund lateinischer, niederländischer und französischer Theorien der Dichtkunst erteilt hier Opitz Vorschriften über den poetischen Stil und den Versbau. Er eifert gegen Fremdwörter in der Dichtung und verdammt niedrige dialektische Ausdrücke sowie die üblichen Wortverstümmlungen, mit Unrecht auch volkstümliche Wortstellungen wie: Vater mein. Die poetische Sprache soll sich möglichster Deutlichkeit befleißigen und von der Prosa nur durch Bilder und Umschreibungen unterscheiden. — Von größter Bedeutung ist die metrische Reform von Opitz. Als er auftrat, war der einzige allgemein gültige Grundsatz eine feste Silbenzahl der Verse. Volkstümliche Dichter, wie Hans Sachs, strebten dabei regelmäßigen Wechsel von Hebung und Senkung an, verstießen aber häufig gegen die natürliche Betonung. Wir finden bei Sachs Verse wie „die háben béschriebén die Álten" oder „einén jungén schönén Studénten". Andere nahmen sich die Franzosen zum Muster und vernachlässigten zugunsten der natürlichen Betonung den Rhythmus; ihre Verse klingen bis auf den Reim wie Prosa. Gegen beide

Arten von Versen wendete sich Opitz mit der Vorschrift, daß der Verston mit dem natürlichen Ton zusammenfallen müsse und trotzdem Hebung und Senkung regelmäßig abzuwechseln haben. Außerdem drang er auf Reinheit des Reimes. Mit diesen Bestimmungen steuerte Opitz heilsam der Verwilderung des Verses, doch verschuldete ihre pedantische Befolgung oft hohle Phrasen und Flickwörter; seine Verse und die seiner Schüler sind glatt, aber meist ohne Seele, zumal da Opitz als das beste Metrum den Alexandriner empfahl, einen 12- oder 13silbigen Vers mit stumpfem oder klingendem Ausgang, meist paarweise gereimt, im Deutschen mit jambischem Rhythmus; er klingt in unserer Sprache, wenn alle Hebungen annähernd gleich stark sind, infolge der festen Pause in der Mitte (nach der dritten Hebung) eintönig und klappernd. Auch wollte Opitz von dreisilbigen Versfüßen (Daktylen und Anapästen) nichts wissen. — Besonders unheilvoll war, daß die Vorschriften von Opitz und einer Masse späterer Lehrbücher der Dichtkunst zu der Auffassung führten, daß man durch Aneignung der äußeren Technik zum Dichter werde, daß Versemachen gleichbedeutend sei mit Poesie. Zahlreiche „Gelegenheitsdichter" nährten sich von Reimereien aus Anlaß von Hochzeiten, Taufen und andern Familienfesten. Selten findet einer der gelehrten Poeten einen einfachen, zum Herzen gehenden Ausdruck. Das „Bildern" und die weit entlegenen mythologischen und historischen Anspielungen sind die Hauptmerkmale ihrer Gedichte.

Opitz selbst lehnte sich meist allzusehr an fremde Vorbilder an und brachte nichts von Bedeutung hervor. In seiner Heimat begründete er die „Erste schlesische Schule", die ihn sklavisch nachahmte und noch hinter ihm zurückblieb. Abseits von der eigentlichen Schule stand der schlesische Adelige Friedrich von **Logau**, ein vom Schicksal hart verfolgter Mann, dessen Gemüt durch das Elend Deutschlands und die Würdelosigkeit seiner Zeitgenossen noch mehr verbittert wurde. Er schrieb sich den Groll in kleinen Epigrammen von der Seele; zuletzt erschienen sie 1654, ein Jahr vor seinem Tode, gesammelt unter dem Titel „Deutscher Sinngedichte drei Tausend" (mit einer „Zugabe" von 257), fanden aber wenig Beachtung. Mehr als 100 Jahre später hat sie Lessing neu herausgegeben und in einer Vorrede ihre Vorzüge gerühmt. Kulturgeschichtlich und als Ausdruck einer edlen Persönlichkeit sind sie alle interessant, manche als scharfe, geistreiche Prägungen kluger Gedanken unübertrefflich.

Die Jünger von Opitz verbreiteten die „neuen Regeln" bald über ganz Norddeutschland und feierten den Meister als ein Wunder der Deutschen. In Sachsen, Hamburg und Königsberg finden wir Dichterkreise, denen Opitz als Vorbild gilt. In persönlichem Verkehr mit Opitz stand der Sachse Paul **Fleming**, der begabteste Lyriker aus seiner Schule. Er nahm an einer Gesandtschaft teil, die über Rußland nach Persien zog, und starb bald nach der Rückkehr im 31. Lebensjahre. Einige seiner Lieder liegen von den Künsteleien der Schule weitab und ergreifen durch Innigkeit, z. B. „In allen meinen Taten — Lass' ich den Höchsten raten" (nach einem Psalm) und „Ein getreues Herze wissen, — Hat des höchsten Schatzes Preis" (an ein geliebtes Mädchen, das ihm später untreu wurde). Aus dem Kreise der musikliebenden Königsberger Dichter ragt Simon **Dach** hervor. Als armer Schulmeister, später „Professor der Poesie", war er auf die Gelegenheits-

dichtung angewiesen und fand nur selten die Stimmung zu einem wirklichen Lied. Eines seiner Gelegenheitsgedichte wird noch heute überall gesungen: „Ännchen von Tharau", ursprünglich im plattdeutschen Dialekt verfaßt zur Hochzeit einer Tochter des Pfarrers von Tharau („Anke van Tharau öß, de my gefôllt"). Durch Herders Übersetzung wurde das Lied allgemein bekannt. Erhalten hat sich ferner Dachs „Lob der Freundschaft" („Der Mensch hat nichts so eigen").

b) Der Marinismus.

Die Bildersucht der Schule von Opitz entwickelte sich im Laufe des Jahrhunderts zu einer unerträglichen Manier. Man mied ängstlich den einfachen Ausdruck und suchte nach hochtrabenden Phrasen und seltsamen Bildern, die noch dazu häufig den Geschmack verletzen. Der Schwulst war lange Zeit europäische Modekrankheit; in Deutschland heißt er nach dem italienischen Dichter Marini der Marinismus. Seine Unnatur wurde durch den Einfluß der französischen „galanten Lyrik" noch verstärkt; sie bestand in allerlei Tändeleien und Gesellschaftsscherzen und täuschte Gefühle vor, an die weder die Dichter noch die besungenen Damen glaubten. In ganz Europa huldigte man ferner dem Schäfergeschmack. Aus der Überkultur der Höfe sehnte man sich nach der Natur und malte sich im Anschluß an griechische und lateinische Hirtengedichte (Vergil) das Leben der Schäfer idyllisch aus. Adelige Damen und Herren verkleideten sich als Hirten und Hirtinnen und führten in Wäldern und auf Fluren ein erträumtes Schäferleben. Man erkennt aber in den vielen Schäfergedichten, Schäferromanen und Schäferdramen sofort bloße Maskeraden der gezierten Hofgesellschaft. Marinismus und Schäferei sind der literarische Ausdruck des Barockgeschmacks.

Seine üppigsten Blüten trieb der Schäfergeschmack in Nürnberg. Es bildete sich da ein ganzer Orden der „Pegnitzschäfer". **Harsdörffer**, ein Oberhaupt der verspielten Gesellschaft, vertrat in seinem „Poetischen Trichter" theoretisch den Marinismus, indem er namentlich die Nachahmung der Naturgeräusche durch Worte empfahl.

Den Schäferromanen vielfach ähnlich sind die „Staats-, Helden- und Liebesromane". Es sind nicht eigentlich historische Romane, obwohl darin Helden und Heldinnen der Vergangenheit auftreten, sondern sogenannte „Schlüsselromane", nur dem Eingeweihten ganz verständlich; denn in historischer Umhüllung wird allerlei Hofklatsch aufgetragen und die Liebesgeschichten sind die Hauptsache. Der Stil ist meist geschraubt und gequält. Berechtigten Beifall errang „Die adriatische Rosemund" Philipp von **Zesens**. Zwei Liebende werden durch konfessionelle Gegensätze getrennt. Zesen betätigte sich auch verdienstvoll als Sprachreiniger, doch zog er sich durch Übertreibungen viel Spott zu. Etwas schwülstiger als er ist Anselm von **Ziegler**, der Dichter der „Asiatischen Banise" (1688). Noch Wieland und Goethe haben diesen anziehenden Roman gern gelesen und geschätzt; er vermag auch noch den verwöhnten heutigen Leser zu fesseln. Den Inhalt bilden Vorgänge, die sich im 16. Jhd. in Hinterindien abgespielt haben.

Am größten ist der Schwulst bei den Dichtern der sogenannten Zweiten schlesischen Schule, so dem frivolen **Hofmann von Hofmannswaldau** und

Daniel **Casper** (Caspari), der meist nur mit dem von seinem Vater später erworbenen Adelsprädikat **von Lohenstein** angeführt wird. In seinen blutrünstigen Dramen schlägt der gräßliche Wortschwall oft ins Lächerliche um. Nüchterner ist sein endloser Roman von Arminius und Thusnelda. Er diente nicht nur der Unterhaltung, sondern auch der Belehrung über allerlei nützliche Dinge.

Lohensteins Vorgänger im Drama, der bedeutendste deutsche Dramatiker seiner Zeit ist **Andreas Gryphius** (1616—64). Er wurde zu Glogau geboren und wuchs unter den traurigsten Verhältnissen auf. Als Begleiter junger Adeliger studierte und lehrte er an der Universität zu Leiden in Holland und kam später auch nach Frankreich und Italien. Nach der Rückkehr wurde er Beamter seiner Vaterstadt, doch verfolgte ihn jetzt noch wie früher manches Mißgeschick. So ist es begreiflich, daß seine melancholischen Gedichte den Gedanken von der Eitelkeit alles Irdischen variieren. Berühmt wurden zwei davon: „Jesu, meine Stärke" und „Die Herrlichkeit der Erden — Muß Staub und Asche werden".

In Holland lernte Gryphius das Renaissancedrama kennen, das aber nicht die großen griechischen Tragiker, sondern den römischen Dramatiker Seneca nachahmte. An Seneca erinnert bei Gryphius die Vorliebe für gräßliche, schauerliche Stoffe: Kerkerszenen, Mord und Hinrichtung, Geister- und Gespenstererscheinungen. Wie bei Seneca ergehen sich die Personen in pathetischen Deklamationen, und zwar steht der Stil von Gryphius dem seines Freundes Hofmannswaldau nahe. Die Technik seiner Dramen folgt niederländischen Vorbildern: Einteilung in fünf Akte, dazwischen gewöhnlich Chorgesänge in der Art des griechischen Dramas, das Streben, die drei Einheiten zu beobachten, die sich aus der Natur des antiken Dramas, seiner unbeweglichen Bühne, ergaben: die Handlung sollte einheitlich sein, an einem Ort und während der Dauer eines Tages spielen. Das machte massenhafte Erzählungen auf der Bühne notwendig.

Unter den Tragödien von Gryphius ragen drei hervor. „Leo Armenius" behandelt eine griechische Palastrevolution, „Carolus Stuardus", unmittelbar nach der Hinrichtung Karls I. von England verfaßt, das Ende dieses Königs. In „Cardenio und Celinde" wagte es Gryphius gegen den Brauch der Renaissancetragödie, bürgerliche Personen auf die Bühne zu bringen. Das Drama stellt eine verwickelte Liebesgeschichte dar, in der Zaubermittel und Gespenster eine wichtige Rolle spielen. Motive daraus kehren in dem Lustspiel „Das verliebte Gespenst" wieder. In dieses Drama, das in hohe Kreise führt, ist das beste Stück von Gryphius eingeschaltet, „Die geliebte Dornrose"; hier tritt ein ländliches Liebespaar auf und Gryphius läßt sogar alle Personen mit Ausnahme der am Hofe erzogenen Dornrose ihren schlesischen Dialekt sprechen. Der „Peter Squenz" hat seinen Stoff mit dem Zwischenspiel in Shakespeares „Sommernachtstraum" gemeinsam. Handwerker führen „Pyramus und Thisbe" auf und der Dichter verspottet in Knittelversen die unbeholfenen dramatischen Versuche der Meistersinger. Im „Horribilicribrifax" sind der Held und sein Freund Daradiridatumtarides zwei mit Heldentaten und Liebesabenteuern prahlende Offiziere, wie sie zur Zeit des großen Krieges nicht selten sein mochten.

Ein echtes Produkt der Renaissance ist die **Oper**. Sie entstand im 16. Jahr-

hundert in Florenz aus dem Bestreben, die Art und Gestalt der antiken Theateraufführungen mit unsern Mitteln wiederherzustellen. Die erste deutsche Oper ist „Dafne", von Opitz aus dem Italienischen übersetzt, von dem Kapellmeister Schütz in Leipzig komponiert und 1627 zum erstenmal aufgeführt. Doch noch lange Zeit herrschten in Deutschland italienische Truppen, die in ihrer Muttersprache sangen. Der Hauptsitz der italienischen Oper war Wien. Erst gegen Ende des Jahrhunderts wurde in Hamburg eine deutsche Oper begründet. Ihre Stoffe bildeten zumeist wunderbare Begebenheiten mit Zauberern und Feen, die zur Entfaltung einer prunkvollen Ausstattung Gelegenheit gaben. In der Oper erhielt sich am längsten der Lohensteinsche Schwulst.

c) Die Gegner des Schwulstes.

Der Rückschlag gegen die überspannte, weltfremde Richtung konnte nicht ausbleiben, zumal da das wirkliche Leben im schärfsten Gegensatz dazu stand. Zwei volkstümliche Satiriker im Norden und im Süden spotteten über die Modetorheiten ihrer Zeit. Der Rostocker Johann **Lauremberg** schrieb in plattdeutscher Sprache „Vier Scherzgedichte" (1652) gegen die alamodischen Unarten. In Wien wirkte als Hofprediger der Schwabe Ulrich Megerle; er ist als Augustiner unter seinem Klosternamen **Abraham a Sancta Clara** bekannt. Mit seinem urwüchsigen Humor, seinen Derbheiten und Geschmacklosigkeiten erinnert er an Geiler von Kaisersberg, doch übertrifft er ihn an Erfindungsgabe und noch mehr an Belesenheit. Als Sprachschöpfer kann er einen Vergleich mit Fischart aushalten. Leidenschaftlich stritt er gegen die sittlichen Gebrechen des Volkes, zumal gegen die Modesucht, doch sagte er auch den Vornehmen, selbst der Hofgesellschaft, rücksichtslos die Wahrheit. Er wußte seine Zuhörer nicht nur zum Lachen über ihre Verkehrtheiten zu bringen, sondern auch tief zu erschüttern. Aus seinen Predigten stellte er umfangreiche Bücher zusammen, wie „Merks Wien!", anknüpfend an eine große Pest, und „Judas, der Erzschelm". Schiller nannte den Pater Abraham ein „prächtiges Original" und dichtete eine seiner Predigten aus dem Traktat „Auf, auf, ihr Christen!" zu der Kapuzinerpredigt in „Wallensteins Lager" um.

Neue Anregungen zu einer realistischen Darstellung des Lebens kamen aus Spanien. Hier entstanden vor und nach dem „Don Quixote" des Cervantes, der das verstiegene Rittertum unsterblich lächerlich machte, romanhafte Biographien verkommener, aber sehr geriebener Burschen, die sich in allen Lebenslagen zurechtfinden und aus den gefährlichsten Schlingen herauszuziehen verstehen. Das bietet Anlaß zu einer satirischen Schilderung der Wirklichkeit. Da der Schelm im Spanischen picaro heißt (woraus später Figaro wurde), nannte man den Schelmenroman auch den pikarischen Roman. Eine andere Möglichkeit, das Leben ohne Schminke zu zeigen, bot die Form von Traumvisionen. Diese verwendete Quevedo in seinen „Sueños" (Traumbildern). Er und sein Schüler, der Jesuit Baltasar Gracian, wendeten sich auch gegen den Schwulst. Gracian lehrte in seinen Schriften, so in dem von Schopenhauer übersetzten „Handorakel", eine von falschen Illusionen freie, energische Lebensphilosophie. In Deutschland

wurde sie als egoistische „Politik" (d. h. skrupellose Streberei) verstanden, und „politisch" zu sein, wurde der wichtigste Grundsatz der charakterlosen Zeit.

Quevedo wurde in Deutschland von dem Elsässer **Moscherosch** in den „Wunderlichen und wahrhaftigen Gesichten Philanders von Sittewald" nachgeahmt. Die Spitzen dieser Satiren sind zum Teil gegen die undeutsche A la mode-Sucht gekehrt. Der Hauptvertreter des pikarischen Romans in Deutschland ist der Hesse Hans Jakob Christoffel von **Grimmelshausen.** Er hat als Soldat die Schrecken des Dreißigjährigen Krieges ausgekostet und ist in den Diensten des Straßburger Bischofs gestorben; um zu dieser Stellung zu gelangen, war er Katholik geworden. Sein „Abenteuerlicher Simplicius Simplicissimus" (1668), dem später eine Reihe gleichartiger Werke folgte, ist der bedeutendste Roman des 17. Jhds. Der Dichter schöpft aus dem Leben und gibt ein höchst anschauliches Kulturbild aus Deutschlands traurigster Zeit.

Simplicius ist das Kind vornehmer Leute, wächst aber als Bauernjunge unwissend beim Vieh auf. Entmenschte Söldner überfallen das Dorf und Simplicius flieht. Ein Einsiedler nimmt ihn auf und unterrichtet ihn im Glauben. Als er stirbt, wird der Knabe wieder durch Soldaten vertrieben. Er wird Hofnarr des schwedischen Kommandanten von Hanau, nimmt dann als Soldat an dem Kriege teil und kommt unter allerlei Abenteuern weit herum. Bald gelangt er zu Ehre und Ansehen, bald wieder sinkt er herab und eine Zeitlang treibt er auch das Räuberhandwerk. Als er das Vermögen eines Spießgesellen erbt, bekehrt er sich, macht eine Wallfahrt und wird eifriger Katholik. Im Spessart findet er seine Pflegeeltern und erfährt von ihnen, daß er der Sohn des Einsiedlers, der sich seiner einst angenommen hat, und der Neffe des Kommandanten von Hanau ist. Abermals reißt ihn der Krieg in seinen Strudel hinein. Er durchzieht die Welt und kommt bis nach China und Japan. Schließlich aber erkennt er die Nichtigkeit alles Irdischen und zieht sich als Einsiedler in den Wald zurück.

Da die Leser an Simplicii Reiseabenteuern besondern Gefallen fanden, fügte der Dichter ein Jahr später einen 6. Band an. Der Held wallfahrtet nach Jerusalem und besteht dabei neue Abenteuer. Längere Zeit lebt er mit einem andern Schiffbrüchigen und nach dessen Tode allein auf einer sonst unbewohnten Insel. Fünfzig Jahre später erzählte der Engländer Daniel Defoe, von Grimmelshausen unabhängig, in seinem „Robinson Crusoe" (1719) von einem ähnlichen Schicksal; der Bericht über das einsame Leben des Matrosen Seldcraig (Selkirk), der strafweise auf der Insel Juan Fernandez im Stillen Ozean ausgesetzt worden war, diente ihm als Grundlage. Der gedanklich und dichterisch bedeutende Roman wurde sehr bald ins Deutsche übersetzt und in Deutschland wie in allen andern Ländern bis in unsere Zeit hinein oft und oft nachgeahmt. Eine der ältesten und besten Robinsonaden ist die „Insel Felsenburg" von **Schnabel.** — Die Lügen und Aufschneidereien, von denen die Reiseromane des 17. Jhds. wimmelten, verspottete mit witziger Übertreibung der Leipziger Student Christian **Reuter** in seinem „Schelmuffsky"; er gibt eine „wahrhaftige, curieuse und sehr gefährliche Reisebeschreibung zu Wasser und Land".

Gegen Ende des Jahrhunderts kommt der Schwulst allgemein aus der Mode, und zwar wiederum unter dem Einfluß Frankreichs. Hier war ein neuer Gesetzgeber für das dichtende Europa aufgetreten, Boileau mit seiner „Art poétique". Er befehdete den Schwulst als „gotische Manier" und forderte logische Korrektheit

des Inhalts, Natürlichkeit und Einfachheit der Sprache. Nun wurde die Dichtung ebenso platt und wässerig, wie sie früher überschwenglich und pompös gewesen war. Da Boileau Hofdichter Ludwigs XIV. war, traten auch in Deutschland Hofdichter auf, so in Berlin die Freiherren von Canitz und von Besser, in Dresden König. — Die nüchterne Lehre Boileaus und die mißverstandene Lebensphilosophie Gracians vertrat nicht ohne Talent der Zittauer Rektor Christian **Weise.** Mit „politischen" Romanen (Die drei ärgsten Erznarren, Die drei klügsten Leute, Der politische Näscher) wollte er die Jugend zum praktischen Leben erziehen und seine vielen ernsten und lustigen Dramen, die er durch die Zittauer Schüler aufführen ließ, zeigen ihn auf demselben Nützlichkeitsstandpunkt.

Auf diese Art war das deutsche Volksdrama nicht zu veredeln. Das große Publikum zog die „Haupt- und Staatsaktionen" vor, die die wandernden Truppen spielten. Es sind meist Renaissancedramen von Gryphius, Lohenstein u. a., dem niedrigsten Geschmack angepaßt und bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt. Die „Hauptaktion" war eine politische Handlung, die in alte Zeiten oder ferne Länder führte und durch Grausamkeit auf die stumpfsten Nerven wirkte. Der „Staat" (= Aufwand) bestand in der Befriedigung der Schaulust durch plumpe szenische Effekte, wie Feuerwerk, Getöse u. dgl. Für das Lachbedürfnis sorgten possenhafte Zwischenspiele, in denen statt des englischen Pickelherings der italienische Harlekin auftrat. In Wien, wo diese Possen besondern Zulauf hatten, errichtete Stranitzky die erste deutsche stehende Bühne und verwandelte den Harlekin in den noch derberen Hans Wurst. Seine Nachfolger erhielten sich bis in die Zeiten Grillparzers und Raimunds.

Am Ende des Jahrhunderts brachte Schlesien einen Lyriker von größter ursprünglicher Begabung hervor: Christian **Günther,** geb. 1695 in Striegau. Er war ein schwacher Mensch und erlag immer wieder den Versuchungen, die an ihn herantraten; sein grausamer Vater sagte sich früh von ihm los, statt ihn durch seinen Einfluß zu bessern. So gelangte er nicht zu künstlerischer Reife, sondern starb, noch nicht ganz 28 Jahre alt, in tiefstem Elend. Dem unverbildeten Gemüt Günthers widerstand der Wortschwall, der bei den meisten seiner Zeitgenossen dürre Gefühlsäußerungen und trockene Einfälle vergebens begießt. Er suchte wieder Einfachheit, mühelose Anschaulichkeit, Wohllaut. Zwar ist unter seinen Gedichten viel Spreu und gleichmäßig gut sind kaum in einem alle Strophen; einige aber klingen wie die Lieder des jungen Goethe. Gerade in Augenblicken der Reue über sein verfehltes Leben fand Günther erschütternde Töne, so in den Gedichten an seine Braut Leonore, zumal in demjenigen, worin er der Geliebten ihr Wort zurückgibt. Eine solche Offenheit des dichterischen Bekenntnisses war in der verlogenen galanten Zeit unerhört. In dem vielgesungenen Studentenlied „Brüder, laßt uns lustig sein!" lieferte Günther eine Nachdichtung des „Gaudeamus igitur".

d) Die religiöse Lyrik.

Aus dem Schwulst heraus zu einem schlichten, ungekünstelten und doch herzbezwingenden Ausdruck streben auch die besten religiösen Lyriker des 17. Jahrhunderts. Während die Gebildeten in den Genüssen dieser Welt befangen waren,

klammerte sich das bedrängte Volk an den Glauben. Der Görlitzer Schuhmacher Jakob **Böhme** erregte durch seine dunkeln Schriften (z. B. Aurora oder die Morgenröte im Aufgang) eine ungesunde, weltverneinende Schwärmerei; die Rosenkreuzer, Pietisten und Herrenhuter vertraten die von Böhme ausgehenden Hauptrichtungen der Mystik. Auf protestantischer Seite ist der größte Dichter des Religiösen der mildbegeisterte Sachse Paul **Gerhardt** (1607—76), Priester in Berlin, später in der Lausitz. Bei ihm geht wie später bei Günther das Erleben unmittelbar in die Dichtung ein, doch sind auch die Lieder, die sich an Vorbilder (die Psalmen, die Hymnen des hl. Bernhard) anlehnen, tief empfunden. Viele werden noch heute beim protestantischen Gottesdienst gesungen: O Haupt, voll Blut und Wunden, Befiehl du deine Wege, Wach' auf, mein Herz, und singe, Nun ruhen alle Wälder, Ich weiß, daß mein Erlöser lebt. Unter den Katholiken wurden Spee und Scheffler am meisten berühmt. Der Rheinländer Friedrich von **Spee,** Mitglied des Jesuitenordens, erwarb sich unsterbliches Verdienst durch ein lateinisches Buch, in dem er sich als einer der ersten gegen die berüchtigten Hexenprozesse aussprach. In seiner „Trutznachtigall" (1649) besingt er „trutz allen Nachtigallen süß und lieblich, und zwar aufrichtig poetisch" nach Art der alten Mystiker, aber im Schäfergeschmack das Verhältnis der Seele zu Gott als Brautschaft. Auch das Volkslied hat auf Spee eingewirkt, wie einige treuherzige geistliche Lieder beweisen, z. B. der „Trauergesang von der Not Christi am Ölberg in dem Garten". Johannes Scheffler, der sich den Namen des spanischen Mystikers **Angelus** mit dem Zusatz **Silesius** (der Schlesier) beilegte, war als Protestant geboren, wurde aber nach seinem Übertritt zum Katholizismus ein streitbarer Priester und zuletzt Mönch. Die „geistlichen Hirtenlieder der in ihren Jesum verliebten Psyche", wie der Untertitel von Schefflers Sammlung „Heilige Seelenlust" lautet, zeugen noch lebhafter als die entsprechenden bei Spee von der Herrschaft des Barockgeschmacks auch in der geistlichen Dichtung. Bedeutender ist der „Cherubinische Wandersmann" (1675), eine Sammlung von meist zweizeiligen Sprüchen. Tiefsinnig und kühn spricht darin Scheffler die Gedanken der weltabgewandten Mystik aus.

B. Der Aufschwung der Renaissancepoesie.

Vom Auftreten Gottscheds bis zum Erscheinen von Herders „Fragmenten" (1725—1767).

Neben Österreich wird Preußen der mächtigste Staat des deutschen Scheinreiches. Maria Theresia 1740—80, Friedrich II. der Große 1740—86. Der erste Schlesische Krieg 1740—42, der zweite 1744/45, gleichzeitig der österreichische Erbfolgekrieg 1741—48 (Karl VII. 1742—45). Friedrich II. erobert das heutige Preußisch-Schlesien und behauptet den Besitz im Siebenjährigen Kriege (1756—63): Österreich, Rußland, Sachsen und Frankreich gegen Preußen, das von England unterstützt wird. 1763 der Friede von Hubertusburg. Die Spannung zwischen Preußen und Sachsen hält an, doch trägt der Sieg des einen deutschen Staates über einen internationalen Vierverband zur Steigerung des deutschen Nationalgefühls bei.

Politisch ist diese Zeit durch den Absolutismus der Fürsten gekennzeichnet. Nach dem Muster

Ludwigs XIV. hatten die deutschen Landesherren, Preußen voran, allmählich die ganze politische Macht und die Leitung der Verwaltung an sich gerissen. Während sich die Herrscher der größten Länder, Maria Theresia und Friedrich II., als erste Diener des Staates betrachteten und für das Volkswohl unermüdlich tätig waren, übten andere, namentlich in den zahllosen Kleinstaaten (die „Duodezfürsten"), ein ganz willkürliches Regiment aus, lebten nur ihren kostspieligen Vergnügungen und saugten das Volk gewissenlos aus. Bei der Zersplitterung Deutschlands in eine Menge von Einzelstaaten, die vom Kaiser fast ganz unabhängig waren, konnte ein Nationalgefühl nicht recht aufkommen. Das Vaterland hörte an den Grenzen des Geburtslandes oder -ländchens, bei den Reichsstädtern schon vor den Mauern auf. Fürsten und Adel hielten zunächst an der französischen Sprache und Bildung fest. In Deutschland herrscht wie in Frankreich das Rokoko, der Stil Ludwigs XV., während in Österreich die Barocke erst jetzt durchdringt. Wenn gleichwohl die deutsche Kultur im 18. Jhd. einen mächtigen Aufschwung nahm und sich der der fortgeschrittensten Völker gleichstellte, so gebührt das Hauptverdienst daran dem gebildeten Bürgertum. Während früher die Bildung außerhalb der Höfe und der Adelskreise auf die Gelehrten und Beamten beschränkt war, mehren sich nun auch für die Söhne aus den untersten Ständen die Gelegenheiten, sich zu einer höheren Kultur zu erheben. In der Wissenschaft und in der Dichtkunst werden die Universitäten führend.

Daß gelehrte und allgemeine Bildung damals in weitere Kreise drang, ist das Verdienst der Aufklärungsbewegung. Sie bezweckte zunächst nur, das Volk durch Ausbreitung der Wissenschaft von Aberglauben und Vorurteilen zu befreien. Die Überlieferung als einzige Erkenntnisquelle wurde abgesetzt, an ihre Stelle traten die sinnlichen Wahrnehmungen und die Vernunft. Die großen naturwissenschaftlichen Entdeckungen eines Kopernikus, Kepler, Galilei und Newton und neue politische und rechtswissenschaftliche Einsichten gaben den Anstoß zu einer vollständigen Trennung der Wissenschaft von der Kirche. Die Naturforschung trat in den stärksten Gegensatz zu manchen kirchlichen Lehren und aus diesem Widerspruch suchten viele Gelehrte den Ausweg, daß sie bedingungslos nur dem Verstande trauten (Rationalismus). In England wurde auch eine ganz auf Vernunft gebaute Religion begründet, der Deismus. Er wurde besonders von dem Freimaurerorden vertreten und bald nach dem Festlande verpflanzt.

In Deutschland vertrug sich die Aufklärungsbewegung noch um 1750 mit den kirchlichen Lehren. Der große Polyhistor **Leibniz** (1646—1716), dessen Philosophie an den Universitäten herrschte, bekämpfte ausdrücklich die Religionsfeinde. Auch der namhafte Jurist **Thomasius** (zuerst in Leipzig, dann an der neuen Universität in Halle) stritt nur gegen kirchliche Unduldsamkeit, gegen Vorurteile, Aberglauben, wie den Hexenwahn, am heftigsten gegen gelehrte Pedanterie. Großes Aufsehen erregte er 1687 durch die erste Universitätsvorlesung in deutscher Sprache; es dauerte noch ein Jahrhundert, bis sich die deutsche Sprache an den Universitäten durchgesetzt hatte. Thomasius ist auch der Begründer der deutschen Zeitschriften, die sich freilich anfänglich mit der schönen Literatur wenig befaßten. Thomasius behauptete sich gegen seine pietistischen Feinde, aber sein Amtsgenosse Christian **Wolff**, der die Leibnizsche Philosophie weiteren Kreisen der Gebildeten verständlich machte, wurde von den Pietisten beim Könige verleumdet und nicht nur aus Halle, sondern aus ganz

Preußen ausgewiesen. Um die Mitte des Jahrhunderts verschärfte sich dann der Kampf zwischen Pietismus und Aufklärung. In Frankreich hatte Voltaire mit den Waffen eines glänzenden Stils gegen alle Kirchen und Priester einen rücksichtslosen Kampf eröffnet. In Deutschland fand er besonders bei den Vornehmen Beifall und an Friedrich II. von Preußen einen mächtigen Gönner. Sein Aufenthalt am Berliner Hofe dauerte zwar nur drei Jahre, aber eine Reihe von Landsleuten folgten ihm nach. Die Berliner Akademie wurde ganz französiert und Berlin das Zentrum der deutschen Aufklärung. Große Wirkungen gingen auch von der aufklärerischen „Encyclopédie“ aus, einem großen Konversationslexikon, das 1751 Diderot, d'Alembert u. a. herauszugeben begannen. Die philosophischen Grundlagen der Aufklärung (der „Materialismus“) sind schwach, doch ihre Folgen waren vielfach wohltätig: Beförderung der religiösen Toleranz, Verbreitung des Wissens, Rückgang des Aberglaubens, Milderung der Gesetzgebung, z. B. durch Aufhebung der Folter (der „aufgeklärte Absolutismus“).

Der Kunst war die Aufklärung nicht günstig. Sie führte dazu, das Kunstwerk als ein Erzeugnis des Verstandes zu betrachten, nach Regeln zur Erlernung der Poesie zu suchen und sie in den Dienst praktischer Zwecke zu zwingen. Sie sollte nicht nur ergötzen, sondern auch der Moral und dem Staate nützen und Lebensklugheit lehren. So kam man über die Nüchternheit der Boileauschen Richtung wenig hinaus. Der radikalste Vorkämpfer der Aufklärung in Deutschland wurde nach Überwindung pietistischer Jugendeinflüsse Wieland. Auch Lessing war im wesentlichen Aufklärer, erkannte aber die Berechtigung des Glaubens an. In Klopstock ging dagegen aus pietistischen Kreisen ein begeisterter Sänger der Religion hervor und mit Herder siegte die mystische Richtung über die aufklärerische Plattheit.

Literargeschichtlich bedeutet die Zeit von Gottsched bis Herder eine Fortsetzung der Renaissancedichtung des 17. Jhds. Die römischen und die noch wenig erkannten griechischen Dichter gelten als die höchsten Vorbilder und der griechische Philosoph Aristoteles (der Erzieher Alexanders des Großen) als größte Autorität. Die Regeln, die er in einem unvollendeten Werke „Über die Dichtkunst“ aus der griechischen Poesie ableitete, nahm man auch für die deutsche als verbindlich an. Den Fortschritt brachte das Talent einzelner, das über falsche Theorien siegte, doch ist auch wichtig, daß der französische Einfluß immer mehr von dem der stammverwandten Engländer verdrängt wurde.

Seit Opitz hatte Norddeutschland in der Literatur ein entschiedenes Übergewicht und behauptet die Führung auch in unserer Periode. Einige Anregung kommt aus der Schweiz, aber die Mittelpunkte der deutschen Literatur sind Leipzig und Berlin; daneben hat auch Hamburg größere Bedeutung. Von hier drang nach Deutschland die neuere englische Literatur, z. B. die „moralischen Wochenschriften“, die mit Ausschluß der Politik allen Fragen des praktischen Lebens und daneben der Unterhaltung dienten; die berühmteste war Steeles und Addisons „Spectator“. In der Leipziger und der Berliner Literatur spiegelt sich deutlich der Gegensatz des sächsischen und des preußischen

Stammescharakters; während die Sachsen zu schwatzhafter Breite neigen, lieben die Berliner eine knappe, gedrungene Schreibart.

a) Streit der Schweizer mit den Leipzigern.

Nach langer Zeit regte sich zu Beginn des 18. Jhds. wieder das literarische Leben in der Schweiz und seit 1721 gaben die Professoren Johann Jakob **Bodmer** und Johann Jakob **Breitinger** in Zürich die „Diskurse der Malern" heraus, eine moralische Wochenschrift nach dem Muster des „Spectator"; die Literatur nahm darin schon einen breiten Raum ein. Die Gesellschaft, die angeblich die Zeitschrift herausgibt, will mit Worten malen wie die Maler mit Farben. Diese Vermischung der Malerei und Poesie findet sich schon bei antiken Dichtern wie Horaz, doch schöpften die Züricher den Gedanken aus einer Schrift des Franzosen Dubos. Er verschuldete viele naturbeschreibende Gedichte, die auf die Dauer ermüden, und überhaupt die Vorliebe des Jahrhunderts für die Schilderung. Die deutschen Naturschilderer hielten sich namentlich an das Muster der „Seasons" von Thomson. Ihr Übersetzer, der Hamburger Senator **Brockes**, gab die Gedichtsammlung „Irdisches Vergnügen in Gott" heraus, Schilderungen der Natur mit der frommen Tendenz, den Schöpfer in seinem Werke zu preisen. Mit Albrecht von **Haller** trat zur Freude der Züricher in ihrer Heimat ein Dichter nach ihrem Herzen auf. Er stammte aus Bern und wirkte später lange Zeit als Naturforscher von europäischem Ruf an der Universität in Göttingen. Seine literarische Berühmtheit verdankte er den „Alpen" (1729), einem Gedichte von 49 zehnzeiligen Alexandrinerstrophen. Der Stil ist noch vom Lohensteinschen Schwulst beeinflußt, schwerfällig und nicht selten zu knapp. Haller will vor allem dem städtischen Luxus, der den Menschen verderbt und unzufrieden gemacht hat, das glückliche Leben des freien Bergvolks gegenüberstellen. Damit wird er ein Vorläufer Rousseaus und seines Naturevangeliums. Die Herrlichkeit des Hochgebirges wußte Haller freilich noch nicht ganz zu würdigen. — Von den „Alpen" und einigen ähnlichen Gedichten Hallers nimmt die reichhaltige philosophische Lehrdichtung in Deutschland ihren Ausgang. Unter Hallers lyrischen Gedichten wurde die Ode auf den Tod seiner Gattin Marianne (an den Folgen der Strapazen bei der Übersiedlung nach Göttingen) viel gerühmt. In die letzten Jahre des Dichters fallen mehrere Romane, die politische Fragen behandeln, so „Usong".

Bevor noch die Schweizer ihre Poetik ausbauen konnten, erstand ihnen in Leipzig ein gefährlicher Nebenbuhler. Durch seine großen Messen, seinen Buchhandel, seine Universität und seine Geltung in der gesellschaftlichen Sitte und der Mode war „Klein-Paris", wie Goethe Leipzig nannte, zu einem Zentrum der deutschen Literatur sehr geeignet. Das erkannte Johann Christoph **Gottsched** (geb. 1700 bei Königsberg), als er, vor den Werbern seines Königs fliehend, nach Leipzig kam, und entfaltete seit 1725 mit einem großen Talent zur Organisation auf allen Gebieten des geistigen Lebens eine höchst verdienstvolle Tätigkeit im Sinne der Aufklärungsphilosophie Wolffs. Gleich den Zürichern gab er moralische Wochenschriften und daneben gelehrte kritische Journale heraus. An der Universität wirkte er als Professor der schönen Künste, der

Beredsamkeit und der Philosophie und seine Würde als Rektor hob auch das Ansehen der deutschen Dichtung. Selbst Friedrich II. lobte ihn in einem französischen Gedicht. Eine von ihm geleitete „Deutsche Gesellschaft" pflegte die Literatur, und da sie in verschiedenen andern Städten Nachahmung fand, war Gottsched längere Zeit wie hundert Jahre früher Opitz das anerkannte Oberhaupt der deutschen Literatur. Mit dem dickleibigen „Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen" (1730) bewies er allerdings, daß ihm das wahre Wesen der Poesie verschlossen war. Das zeigt schon die Absicht, seine Leser durch Regeln zur „Anfertigung" von Gedichten zu erziehen. Den uralten Satz, daß die Poesie die Natur nachzuahmen habe, verstand er mit Boileau in dem Sinne, daß sie nichts bringen dürfe, was sich nicht mit der Wirklichkeit und dem hausbackenen Verstande verträgt. Sie soll in angenehmer Weise wichtige und nützliche Wahrheiten vortragen und sich, um jedem verständlich zu sein, einer möglichst „regelmäßigen" Form und „korrekten", d. h. farblos-herkömmlichen Sprache bedienen. Da die klassizistische französische Poesie diesen Grundsätzen am besten zu entsprechen schien, wurde sie das Ideal Gottscheds und seiner Anhänger.

Im besondern ging Gottsched daran, die deutsche Bühne zu reformieren. Die Oper befehdete er als unnatürlich, die Haupt- und Staatsaktionen als roh und geschmacklos, und statt die volkstümliche Posse zu veredeln, tat er sie in den Bann. Mustergültig war ihm nur die tragédie classique der Franzosen[1]. Um mit gutem Beispiele voranzugehen, verfertigte er „mit Kleister und Schere", wie Bodmer spottete, aus einem französischen und einem englischen Stück seinen „Sterbenden Cato". Auch gewann er die berühmte Schauspieldirektorin Karoline Neuber für die Aufführung „regelmäßiger" Stücke; der beliebte Hanswurst wurde an einem Abend öffentlich von der Bühne verbannt. Seine und die nach seinen Vorschriften gedichteten deutschen Stücke sammelte er später zur „Deutschen Schaubühne, nach den Regeln der alten Griechen und Römer

[1]) Die französische Tragödie wollte die griechische nachahmen und hielt sich dabei ohne Not ängstlich auch an die Technik des Vorbildes, indem sie die drei Einheiten streng einhielt. Dies war nur bei größter Vereinfachung der Handlung möglich. Sie beginnt kurz vor der Katastrophe mit einem Gespräch zwischen dem Helden und seinem Vertrauten, aus dem wir die nötigen Voraussetzungen erfahren; auch später muß aber auf der Bühne viel erzählt werden. Der klassizistische Stil bedingt die „ideale Ferne" (ferne Länder oder alte Zeiten); nur Herrschern und berühmten Helden der Geschichte und der Sage werden größere Rollen zugeteilt. Gewöhnlich läuft neben einer Staatshandlung, der noble passion des Helden, eine Liebesgeschichte, die belle passion, einher. In den Charakteren tritt das Streben nach Mäßigung der Leidenschaften hervor. An den Helden wird mit Vorliebe neben der Tapferkeit die Standhaftigkeit im Leiden und die Selbstbeherrschung hervorgehoben, ihre Gegner sind meist zu herzlosen Bösewichten herabgedrückt. Die Sprache ist sehr gewählt und bilderreich, bei den besten Vertretern der Gattung von einem Glanz, den in Deutschland erst Goethe erreichte, der Vers ist der Alexandriner. Ihren Höhepunkt erklomm die tragédie classique mit Corneille und Racine, Hofdichtern Ludwigs XIV.; sie verstanden es wunderbar, das einfache Schema durch interessante seelische Konflikte zu beleben. Unter ihren Nachfolgern, von denen Voltaire der berühmteste war, artete die klassische Tragödie zu kaltem Wortprunk aus.

eingerichtet". Auf Dezennien hinaus wurde durch Gottsched das französische Alexandrinerdrama in Deutschland herrschend.

Gottscheds Wirksamkeit bedeutet für die Deutschen eine notwendige Schule der Form und des Geschmacks. Er hat die Literatur in den Vordergrund des öffentlichen Interesses gerückt und dadurch die Wirkungen der großen Dichter, die um die Mitte des Jahrhunderts auftraten, erst ermöglicht. Ferner erwarb er sich große Verdienste um die deutsche Sprache; er drang auf ihre Säuberung von Fremdwörtern und mundartlichen Ausdrücken und vertrieb aus der Poesie endgültig den hohlen Schwulst. Schließlich war er auch um die Erweckung der älteren deutschen Literatur eifrig bemüht (z. B. durch die Übersetzung des „Reinke de Vos" in hochdeutsche Prosa).

Nach dem Erscheinen von Gottscheds „Dichtkunst" verstummten die Schweizer für längere Zeit, dann aber gab (1740) Breitinger seine „Kritische Dichtkunst" heraus und einige größere Abhandlungen setzten den Kampf fort. In Wirklichkeit waren die Gegensätze nicht groß; denn in dem Prinzip der Naturnachahmung und der Lehrhaftigkeit stimmten beide Parteien überein. Doch verstatteten die Züricher der dichterischen Phantasie und dem Wunderbaren einen größeren Spielraum als der nüchterne Gottsched, statt der „Korrektheit" und der klaren, reinen „Meißner Mundart" empfahlen sie Bilder und Gleichnisse und eine Bereicherung der Sprache aus den Dialekten; den Reim, den Gottsched als Belustigung fürs Ohr gelten ließ, lehnten sie ab. Das Wichtigste ist, daß sie auf tauglichere Vorbilder hinwiesen. Homer trat bei ihnen an die Stelle seines Nachahmers Vergil, englische Dichter an die Stelle von französischen. Schon früh hatte Bodmer Miltons berühmtes Epos „Paradise Lost" (1667) in Prosa übersetzt. Es schildert mit Anlehnung an antike Epiker, wie Vergil, aber in Blankversen, Adams und Evas unschuldiges Leben und den Verlust des Paradieses durch den Sündenfall. Milton läßt Himmel und Hölle um die ersten Menschen kämpfen, arbeitet also stark mit dem Wunderbaren, das die Schweizer so sehr betonten. Daher war auch Milton für Gottsched ein Greuel. Er wurde aber das Muster für Klopstocks „Messias". — Der Streit verschärfte sich zu den gröbsten persönlichen Beschimpfungen, brachte aber der Poesie nur den Gewinn, daß er Aufsehen erregte und die Teilnahme an den „schönen Künsten" steigerte. Gottsched unterlag schließlich und büßte den größten Teil seines Ansehens ein. Als ihn der Leipziger Student Goethe kurz vor seinem 1766 erfolgten Tode besuchte, war sein Ruhm dahin.

Am meisten schadete Gottsched der Abfall der wirklichen Talente. Von den namhaften Schriftstellern verharrte auf seiner Seite nur der Mathematiker **Kästner**, bekannt und gefürchtet durch seine zum Teil recht bissigen, zum Teil nur witzelnden Sinngedichte. Dagegen nahm der Mecklenburger **Liscow**, der Verfasser der Satire „Die Vortrefflichkeit und Notwendigkeit der elenden Skribenten, gründlich erwiesen", den Schweizer Haller, auf den die Landsleute stolz waren, gegen Gottscheds Angriff sehr scharf in Schutz. Mit den Zürichern stand auch der Hamburger Friedrich von **Hagedorn** (geb. 1708) in guten Beziehungen, obwohl er sich selbst als den stärksten Gegensatz zu seinem Altersgenossen Haller bezeichnen mußte. Gegenüber diesem ernsten Gelehrten, der schwer

mit der Sprache ringt, predigt der lebenslustige Weltmann Hagedorn in gewandten und launigen Versen vernünftigen Genuß des Daseins. Er eiferte dem Horaz und den Anakreontikern (Nachahmern des altgriechischen Lyrikers Anakreon), die in wohllautenden Liedern besonders den Wein und die Liebe besangen, nach und begründete damit die deutsche Anakreontik. Für die „Fabeln und Erzählungen" (1738) nahm er sich den etwas geschwätzigen französischen Fabeldichter Lafontaine und den noch mehr verwässernden Houdart de la Motte zum Vorbild. Unter „Fabel" verstand man, nach dem Doppelsinn des lat. Wortes fabula, jede kürzere Erzählung. Da sie sich zur Einprägung nützlicher Lehren besonders eignete, wurde sie von den Gottschedianern und der Schweizer Partei neuerdings sehr empfohlen; die Schweizer liebten die Tierfabel auch wegen des Wunderbaren darin, nämlich daß Tiere sprechend eingeführt werden. Eine von den hübschen Erzählungen Hagedorns wird heute noch deklamiert: „Johann, der muntere Seifensieder".

b) Die Bremer Beiträger.

Um sich der Teilnahme an der unerquicklichen literarischen Fehde besser entziehen und ungestört der Produktion widmen zu können, gründete 1744 eine Anzahl sächsischer Literaten, die bisher an einer Zeitschrift der Gottschedschen Partei mitgearbeitet hatte, ein neues Organ, die „Neuen Beiträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes", nach dem Druckort gewöhnlich die „Bremer Beiträge" genannt und später als „Sammlung vermischter Schriften" fortgesetzt. Nach Klopstock ist der berühmteste Dichter dieses Leipziger Kreises Christian Fürchtegott **Gellert** aus der Nähe von Freiberg. Er studierte zuerst Theologie, doch da er sich nicht zum Prediger eignete, ließ er sich als Dozent der schönen Wissenschaften an der Leipziger Universität nieder und wurde später Professor der Beredsamkeit und Moral. Gegenüber dem Rationalisten Gottsched vertrat er den ängstlich frommen Pietismus und übte durch seine Tugendlehre auf die Zuhörer die tiefste Wirkung aus. Auch seine Vorlesungen über Stilistik, namentlich den Briefstil, waren sehr besucht; noch Goethe hat daran teilgenommen und geurteilt, Gellerts Schriften seien ein Fundament der sittlichen Bildung der Deutschen. In den „Fabeln und Erzählungen" (1746) folgt Gellert gleich Hagedorn Lamotte, doch hat er seine Stoffe meist selbständig erfunden. Mit behaglicher Breite und schalkhaftem Humor erzählt er seine netten Geschichten zu dem Zwecke, die Leser zu bessern; er spricht sie auch immer wieder an und fordert ihr Urteil heraus, und damit er seine Absicht ganz sicher erreiche, setzt er die Lehre am Schluß, manchmal umständlich und überflüssigerweise, auseinander. Diese Moral ist meist recht spießbürgerlich, aber gerade das und der gefällig-einfache Stil verschafften der Sammlung eine bis dahin unerhörte Volkstümlichkeit. Noch heute erfreuen sich anspruchslose Leser an Gedichten wie: Der Tanzbär, Die Geschichte von dem Hute, Der Blinde und der Lahme, Der Prozeß, Die zärtliche Frau, Damokles, Der grüne Esel, Der Maler, Der Bauer und sein Sohn. Einige von Gellerts „Geistlichen Liedern" haben sich selbst in katholischen Ländern erhalten, so „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre". Der sittlichen Erbauung sind auch

seine „rührenden Lustspiele" gewidmet, die nicht lustig und technisch unbeholfen sind: Die Betschwester, Das Los in der Lotterie, Die zärtlichen Schwestern. Mißlungen ist Gellerts Versuch, auch den Roman zur Sittenpredigt zu benützen. „Das Leben der schwedischen Gräfin von G." steht unter dem Einfluß der vielgelesenen rührenden Familienromane des Engländers Richardson. Diese feiern meist (so „Pamela" und „Clarissa") den Sieg weiblicher Tugend über männliche Tücke und sind durch die Form der Erzählung wichtig; ihre Handlung ergibt sich aus Briefen, die einander verschiedene Personen schreiben.

Als Fabeldichter sind unter den Bremer Beiträgern auch **Giseke** (geboren in Ungarn) und Wilhelm **Zachariä** zu nennen. Dieser ahmte den Ton des alten Burkhard Waldis nach[1]). Weit mehr Ruhm verschaffte ihm „Der Renommist", ein komisches Heldengedicht in Alexandrinern.

Im Ton des ernsten Epos wird geschildert, wie der ungeschliffene Jenenser Student Raufbold in das galante Leipzig kommt, sich hier in eine Schöne verliebt und, um ihr zu gefallen, ohne Erfolg bemüht ist, sich ein netteres Äußere anzueignen. Schließlich kommt es zur Mensur mit dem glücklichen Nebenbuhler, der die Eleganz selbst ist. Raufbold wird besiegt und muß schmählich nach Halle abziehen. Wie bei Homer die Götter in die Menschenschicksale eingreifen, so stehen bei Zachariä auf beiden Seiten verschiedene allegorische Figuren: der Schutzgott der Rauferei, die Göttin der Galanterie u. a. Das Gedicht wurde viel nachgeahmt.

Die schärfere Satire vertritt unter den Leipzigern der Steuerbeamte Wilhelm **Rabener.** Er vermeidet freilich vorsichtig allen Spott, der ihm gefährlich werden könnte, und nimmt nur ganz allgemein gleich Liscow die gelehrten Vielschreiber, ferner die hungernden Poeten, die Ärzte und andere Vertreter der mittleren Stände aufs Korn. Vorwiegend Lyriker sind Andreas **Cramer** und Joh. Arnold **Ebert,** der Übersetzer der schwermütigen „Nachtgedanken" des Engländers Young. Von den drei Brüdern **Schlegel,** die an den „Beiträgen" mitarbeiteten, ragt **Elias** als Vorläufer Lessings in der Theorie des Dramas hervor. Er hat als erster auf Shakespeares Bedeutung aufmerksam gemacht und ihn gegen Gottscheds Angriff verteidigt. Seine Tragödien (Orest und Pylades, Arminius, Kanut) sind schwach, besser seine Charakterlustspiele, d. h. Komödien, in deren Mittelpunkt ein typischer Charakter steht, an dem die hervorstechendste Eigenschaft einseitig betont wird, z. B. der Geiz, der Argwohn, die Geheimniskrämerei usf. Der große französische Komiker Molière hatte in der Nachfolge des römischen Komödiendichters Plautus diese Gattung begründet und in ganz Europa zahlreiche Nachfolger gefunden. Von Schlegels Lustspielen gingen „Der geschäftige Müßiggänger", „Der Triumph der guten Frauen" und „Die stumme Schönheit" am häufigsten über die Bretter. Alle andern Beiträger überstrahlte durch seinen Ruhm

Friedrich Gottlieb Klopstock.

Er wurde 1724 in Quedlinburg geboren und verlebte mehrere seiner Knabenjahre an den Abhängen des Harzes, wo sein Vater ein Gut gepachtet hatte. Von

---

[1]) Außerhalb des Leipziger Kreises stehen die Fabeldichter **Lichtwer** (Der Esel in der Löwenhaut, Die Katzen und der Hausherr, Die seltsamen Menschen) und der Kolmarer **Pfeffel** (Die Tabakspfeife, Die Stufenleiter, Die Nelke [das Vorbild für Goethes „Gefunden"]).

seinen Eltern empfing er den Antrieb zu religiöser Schwärmerei, das ungebundene Landleben erweckte in ihm früh die Liebe zur Natur und machte ihn für sein ganzes Leben zu einem Freunde aller körperlichen Übungen. Ein ernstes Studium, besonders in den alten Sprachen, begann er erst an der sächsischen Fürstenschule zu Pforta bei Naumburg. Durch die Schriften der Schweizer angeregt, wollte er Heinrich den Vogler in einem Epos besingen, doch wurde der Plan von dem Gedanken an ein religiöses Epos verdrängt. Er reifte zum festen Entschluß, als Klopstock Bodmers Übersetzung des „Verlorenen Paradieses" las. In seiner Abschiedsrede verriet er die Absicht, im Wetteifer mit Milton den Erlöser selbst in einem Epos zu verherrlichen. An der Jenaer Universität, wo er im Winter 1745/46 Theologie studierte, entwarf er die ersten drei Gesänge in Prosa, in Leipzig (seit Ostern 1746) entschloß er sich, den erhabenen Stoff in dem heroischen Versmaß Homers zu behandeln. Er wurde mit den Bremer Beiträgern bekannt und veröffentlichte in ihrer Zeitschrift die fertigen drei Gesänge 1748. Sie erregten ein ungeheures Aufsehen; die Schweizer sahen darin die Erfüllung ihres dichterischen Ideals und Gottscheds Einfluß war gebrochen. Klopstock verließ bald darauf Leipzig und erteilte durch zwei Jahre den Kindern eines Verwandten in Langensalza Unterricht. Er lernte hier die Schwester eines Vetters und Leipziger Kollegen kennen und besang sie in mehreren Oden als Fanny. Da sie seine Liebe nicht erwiderte, folgte er der dringenden Einladung Bodmers und traf im Sommer 1750 in Zürich ein. Doch fühlte sich Bodmer enttäuscht, als der junge Dichter, statt nur an seine heilige Aufgabe zu denken, Lebenslust hervorkehrte. Eine von Klopstocks schönsten Oden, „Der Zürchersee", zeigt ihn auf einer Kahnfahrt im Kreise gleichgestimmter Freunde und Freundinnen. 1751 erhielt Klopstock die Berufung nach Kopenhagen, damit er hier in gesicherten Verhältnissen seinen „Messias" vollenden könne. Die Minister v. Bernstorff und v. Moltke hatten König Friedrich V. für Klopstock gewonnen. Der Dichter reiste über Quedlinburg und Hamburg nach Dänemark und lebte nun am Hofe des ihm freundschaftlich gewogenen Königs und seines Nachfolgers fast zwanzig Jahre. Nicht lange nach seiner Ankunft heiratete er die hochgebildete Margareta Moller, die er in Hamburg kennen gelernt hattte, doch entriß sie ihm schon nach vier Jahren der Tod. Als Cidli hat er sie in mehreren Oden besungen. Klopstock stand im Norden nicht allein, sondern fand in seinem Leipziger Freunde Cramer, dem Anakreontiker Heinr. Wilh. v. Gerstenberg, der als Offizier in dänischen Diensten stand, in dem ausgezeichneten politischen Schriftsteller Sturz und andern literarische Genossen. Als Organ des „nordischen Dichterkreises" erschien die Zeitschrift „Der nordische Aufseher". 1770 nahm Bernstorff seine Entlassung und Klopstock folgte ihm nach Hamburg. Hier schloß er 1773 mit dem 16. bis 20. Gesange seinen „Messias" ab. Auf Einladung des Markgrafen von Baden kam er 1774 an den Hof zu Karlsruhe. Er fuhr durch Göttingen und wurde hier von dem studentischen Dichterbund, dem „Hain", lärmend gefeiert; auch weilte er als verehrter Gast im Hause von Goethes Eltern. Schon im folgenden Jahre kehrte Klopstock nach Hamburg zurück. Hier starb er 1803 und wurde unter Teilnahme von ganz Deutschland mit fürstlichen Ehren bestattet.

An seinem Hauptwerke, dem „**Messias**", arbeitete Klopstock über 25 Jahre, doch hielt die Begeisterung, mit der die ersten drei Gesänge begrüßt wurden, nicht an und der Dichter schaltete in der vollständigen Ausgabe in das Proömium die Worte ein, in denen er von den „wenigen Edlen" spricht, die ihm treu geblieben waren. Wenn Milton den Sündenfall behandelte, unternahm es Klopstock, der „sündigen Menschen Erlösung" zu besingen. Er beginnt mit Christi Gelöbnis auf dem Ölberge, das Erlösungswerk zu übernehmen, und schließt mit seiner Himmelfahrt. Der Stoff war für ein Epos insofern nicht glücklich gewählt, als der Held und seine Jünger ganz passiv bleiben, der Dichter also vorwiegend auf innere, der epischen Gestaltung schwer zugängliche Vorgänge angewiesen war. Dazu kommt noch, daß Klopstock aus religiöser Scheu alles meidet, was uns den Heiland oder gar Gott Vater faßbar machen könnte. Während die Bibel auch das Äußere lebendig schildert und Jesus selbst dem einfachsten Manne näherbringt, kann sich Klopstock in erhabenen Ausdrücken für Gottes Größe nicht genug tun und bleibt abstrakt und unanschaulich, so daß die Geduld des willigsten Lesers erlahmt. In den späteren Gesängen werden vollends überschwengliche Reden, fromme Betrachtungen, Gebete und Jubelchöre die Hauptsache, Lyrik tritt an die Stelle der Erzählung, immer wieder stockt die Handlung, da sich der Dichter in empfindsamen Gefühlsergüssen ergeht. Als Protestant konnte er sich der katholischen Vorstellungen nicht bedienen, die allegorischen Figuren Miltons (Sünde, Tod, Nacht, Zwietracht) wollte er nicht übernehmen und die Verwendung der antiken Mythologie bei Milton schien ihm für sein Thema nicht passend. Um aber doch gleich seinem Vorbilde Himmel und Hölle in Bewegung setzen zu können, erfand er eine christliche Mythologie, die unklar und nebelhaft bleibt. Am besten gelangen ihm noch die Teufelsgestalten, die er zum Teil von Milton entlehnte; viel Rührung erweckte der reuige Teufel Abbadona, den Christus begnadigt.

Als Ganzes ist der „Messias" nicht voll gelungen und es gilt Lessings Urteil: „Wer wird nicht einen Klopstock loben? — Doch wird ihn jeder lesen? — Nein. — Wir wollen weniger erhoben — Und fleißiger gelesen sein." Erst wenn wir das Werk an den Dichtungen der Zeitgenossen messen, erkennen wir die volle Größe von Klopstocks Tat. Mit ihm trat nach Jahrhunderten wieder ein Dichter auf, der von dem heiligen Ernst seines Berufes erfüllt war und das Erhabene ohne Schwulst angemessen auszudrücken verstand. Er schuf den Deutschen eine wirkliche Dichtersprache, nicht nur durch großartige Bilder und Vergleiche, wie die Schweizer wollten, sondern auch durch sorgfältige Wahl des edelsten, kräftigsten und wohllautendsten Ausdrucks und glückliche Erfindung neuer Wörter, Ableitungen und Zusammensetzungen, durch ungewöhnliche Bedeutung der Wörter (z. B. Komparativ für Positiv, transitives Verbum für intransitives und umgekehrt), durch eine eigenartig-kühne Wortfolge. Er führte den Hexameter, mit dem Gottsched nur spielte, ins ernste Epos ein, obwohl er im Deutschen die größten Schwierigkeiten macht und sich wegen des hüpfenden Rhythmus der Daktylen für pathetischen Vortrag wenig eignet. Nicht nur die jüngeren Dichter seiner Zeit, sondern auch noch moderne Poeten haben sich für epische Erzählung des Hexameters bedient.

Seit der Leipziger Zeit dichtete Klopstock neben dem „Messias" **Oden und**

veröffentlichte sie sofort in verschiedenen Zeitschriften. Erst die Gesamtausgaben (seit 1771) zeigten sein lyrisches Talent in voller Entfaltung und gewannen ihm viele Bewunderer, die der „Messias" zuletzt enttäuscht hatte, wieder zurück. Mit der Überschrift seines ersten Gedichtes nennt sich Klopstock einen „Schüler der Griechen", obwohl er darin Horaz nachahmt. Horaz blieb auch sein wichtigstes Muster. Anfangs hielt er sich an die Strophenformen des Römers, allmählich erlaubte er sich jedoch, sie mannigfach abzuändern, und in Dänemark ging er schließlich zu einem ganz freien Versmaß über, das nach ihm das Klopstocksche genannt wurde: Zeilen von ungleicher Länge, in denen die Senkungen auch fehlen oder zweisilbig sein können. Wie der musikalische Dreivierteltakt durch drei, zwei oder eine Note ausgefüllt sein kann, so wird beim gemessenen Vortrag der „freien Rhythmen" die ungleiche Zahl der Silben in den Versfüßen durch das größere natürliche Tongewicht der einsilbigen gegenüber den zweisilbigen und dieser wieder gegenüber den dreisilbigen wettgemacht. Wie das Ende eines musikalischen Gedankens als ein Abschnitt innerhalb des Tonstückes empfunden wird, so schließen sich die Zeilen, die einen Gedanken ausdrücken, zu größeren oder kleineren strophenartigen Absätzen zusammen. Goethe hat in diesem Versmaß seine tiefsten und schönsten Oden gedichtet.

Im Norden empfing Klopstock bedeutsame Anregungen durch die jüngere Edda und die „Lieder Ossians" (1760), die der Engländer Macpherson als Bearbeitungen uralter schottischer Volkslieder herausgab[1]). Schon Gerstenberg verknüpfte die nordische Mythologie mit der Macphersons in seinem „Gedicht eines Skalden" und Klopstock folgte ihm nach, indem er die antiken Götter durch ein Gemisch aus der Götterlehre der Edda und den Geistern in Ossians Liedern ersetzte und sogar einige Oden aus der Jugendzeit in diesem Sinne umschrieb, so „An des Dichters Freunde" (später „Wingolf"). Verführt durch die Tacitus-Stelle vom barditus, nannte er die altdeutschen Sänger Barden und stellte sich vor, daß sie in Eichenwäldern hausten und zur Telyn (Harfe) vaterländische Gesänge vortrugen. Die nordische Mythologie setzte er fälschlich der deutschen gleich (vgl. S. 20). In der Ode „Der Hügel und der Hain" ist unter dem Hügel der Parnaß gemeint, der Hain ist das Symbol für die vaterländische Poesie.

Wie im „Messias" ist Klopstock auch in seinen Oden der Dichter des Erhabenen. Es sind zumeist die höchsten Gefühle und Ideale des Menschen, die er besingt: Gott und Unsterblichkeit, Vaterland und Freiheit, Tugend, Freundschaft und Liebe, auch die Aufgabe der echten Dichtung. Selbst wenn er Gegenstände von geringerer Würde behandelt (Der Eislauf, Winterfreuden, Der Rhein-

---

[1]) Es werden darin die Taten eines Königs Fingal von einem keltischen Barden, namens Ossian, den der Herausgeber ins 3. Jhd. n. Chr. versetzt, in einer schwülstigen, blumigen Prosa besungen. Die Helden und Heldinnen sind ganz sentimental und verschwommen gezeichnet, die Landschaft liegt immer im herbstlichen Nebel und wird vom Monde matt beleuchtet. Macpherson mag von alten Liedern angeregt worden sein, doch wie die Sammlung vorliegt, ist sie vom Anfang bis zum Ende sein eigenes Erzeugnis. Bei den Zeitgenossen fand er aber mit seiner Fälschung überall Glauben und in ganz Europa brach eine Ossian-Schwärmerei aus, die uns heute ganz unverständlich ist. Noch Goethe übersetzte einige von Ossians Liedern.

wein), adelt er sie durch hohe Gesinnung und ernstes Pathos. 1. Religiöse Oden. Gewöhnlich singt der Dichter das Lob Gottes in der Weise, daß er die unendliche Größe und Dauer des Weltalls, die Schönheit und Zweckmäßigkeit der Natur preist und Gottes Plane nachspürt — ein aus der Philosophie von Leibniz stammender Gedanke: Dem Erlöser, Die Frühlingsfeier. Klopstock ist mit Ehren unter den Entdeckern der erhabenen Naturschönheit zu nennen; er vor allen hat den Zeitgenossen die Augen dafür geöffnet. 2. Patriotische Oden. Da die politischen Verhältnisse Deutschlands wenig erfreulich waren, verherrlicht Klopstock das Vaterland (z. B. in der Ode „Mein Vaterland") wegen seiner geistigen Größe, seiner Gerechtigkeit und Friedensliebe. Am liebsten weilt er bei den Helden der Vorzeit: Hermann und Thusnelda, Heinrich der Vogler. Von den Fürsten seiner Zeit preist er seinen Gönner Friedrich V., Maria Theresia („Ihr Tod") und Josef II.; dem Preußenkönig Friedrich II. dagegen war er als einem Freigeist, ruhmsüchtigen Eroberer und Verächter der deutschen Literatur abhold. Anfangs begeisterte er sich für die Ideen der französischen Revolution („Die États généraux"), wendete sich jedoch bald von den „Königsmördern" mit Abscheu ab. Mit den vaterländischen Oden berühren sich 3. die Kunstoden. Der Dichter eifert gegen die Nachahmungssucht der Deutschen und die Überschätzung des Auslandes und gibt der Zuversicht Ausdruck, daß sich Deutschland auch in der Literatur bald mit jedem Volke werde messen können: Die Nachahmer, Wir und sie, Die beiden Musen. 4. Auch die Freundschaftsoden sind durch einen schwärmerischen Ton gekennzeichnet. Die Freundschaft erscheint neben der Liebe als das höchste Glück auf Erden, in seinen Freunden sieht Klopstock die idealsten Menschen. Den Leipziger Freundeskreis führt die große Ode „Wingolf" in einzelnen Charakteristiken vor, Schweizer Freunde die Ode „Der Zürchersee"; verstorbener Freunde gedenken „Die frühen Gräber", wohl Klopstocks schönstes Gedicht. 5. Liebesoden. Klopstock faßt als Pietist die Liebe ganz mystisch auf; sie ist ihm ein Abglanz der Gottheit und Ansporn zur Tugend. Daher schweift er aus dieser Welt gern ins Jenseits und bewegt sich in erdichteten Situationen, z. B. „Wenn einst ich tot bin" (An Fanny). Nach der erfolglos geliebten Fanny war namentlich seine Gattin Gegenstand seiner poetischen Huldigungen.

Den erhabenen Themen entspricht eine leidenschaftliche, majestätische, hochtönende Sprache. Oft ist der Dichter von Ehrfurcht so durchschauert, daß er mit der Erklärung abbricht, die schwungvollsten Worte reichten nicht aus, sein Gefühl auszudrücken. Klopstock rechnet mit poetisch empfindenden und hochgebildeten Lesern, die dem Fluge seiner Phantasie zu folgen verstehen. Wer ihn liest, ohne diesen Bedingungen zu genügen, dem erscheint vieles in seinen Oden gewaltsam, allzu ätherisch und dunkel. Außer den Oden schrieb Klopstock geistliche Lieder (darunter „Die Auferstehung") und Epigramme; in beiden bediente er sich des sonst verschmähten Reims.

Für das Drama war seine lyrische Begabung nicht geeignet. Weder seine biblischen Dramen („Der Tod Adams" in Prosa, „Salomo" und „David" in Jamben) noch die vaterländischen „Bardiete" von Hermann (Hermanns Schlacht, Hermann und die Fürsten, Hermanns Tod, alle in Prosa mit eingestreuten Gesängen)

haben Eigenwert. In einem schrullenhaften Prosabuch („Die deutsche Gelehrtenrepublik") stellte er seine Ansichten über wahre Dichtung dar, doch war inzwischen Herder aufgetreten und Klopstock hatte nicht mehr viel Neues zu sagen. Er machte keine eigentliche Entwicklung durch und deshalb trat er, wenn auch von allen geachtet, hinter andern, wie Goethe, zurück. Seine Bedeutung liegt darin, daß er zum erstenmal zeigte, wie man den Alten nacheifern könne, ohne die nationale Eigenart aufzugeben.

Klopstocks Stil ist so sehr Äußerung seiner Persönlichkeit, daß seine zahlreichen Nachahmer weit hinter ihm zurückstehen. Zunächst rief der „Messias" viele biblische Epen, besonders „Patriarchaden", hervor. Unter anderen schrieb Bodmer einen „Noah", der junge Wieland, die Knaben Goethe und Schiller dichteten ähnliche Patriarchenepen. Klopstocks biblische Dramen wurden gleichfalls nachgeahmt, so von Goethe im „Belsazar", den wir nur aus einem kleinen Fragment kennen, von Schiller in den verlorenen „Christen". „Der Tod Adams" regte den Züricher Landschaftsmaler und Dichter Salomon **Geßner** an, einen Prosaroman „Der Tod Abels" zu schreiben. Origineller sind seine sanften Idyllen, gleichfalls in rhythmischer Prosa. Geßner wollte die griechischen Hirtengedichte des Theokrit nachahmen, schreckte jedoch vor dessen realistischen Schilderungen zurück und blieb im wesentlichen in der sentimentalen Sphäre des Schäferromans aus dem 17. Jhd. befangen. Die schönen Naturbilder und die reine, liebliche Sprache verschafften diesen Idyllen auch außerhalb Deutschlands, namentlich in Frankreich, eine große Zahl von Lesern.

Wenig erfreulich sind die Folgen von Klopstocks Bardengedichten. Sie entfesselten eine ganze Bardenpoesie und mitten im Frieden überboten einander sanftmütige Leute in Kriegsgeschrei. So steckte sich der gemütliche Sachse Kretschmann in den Harnisch und stimmte den „Gesang Ringulphs des Barden" an. In Österreich, wo Klopstocks Dichtungen sehr verbreitet waren, dichtete Michael Denis, zuerst Jesuit und nach Aufhebung dieses Ordens Bibliothekar, einige Bardengesänge. Unter der Überschrift „Lieder Sineds des Barden" veröffentlichte er eine Ossian-Übersetzung in Hexametern. In Michael Haydns Komposition lebt heute noch ein Kirchenlied von Denis: „Hier liegt vor deiner Majestät."

Die eigentliche Schule Klopstocks war der Göttinger „Hain", dessen Mitglieder, friedfertige Studenten, unter anderem blutrünstige Tyrannenoden sangen (s. S. 125 fg.). Aber auch alle bedeutenden Lyriker des Jahrhunderts sind durch Klopstocks Schule hindurchgegangen.

c) Christoph Martin Wieland.

Als Jüngling steht Wieland ganz in Klopstocks Bann, doch wird er allmählich sein Gegenfüßler und stellt gegen die einseitige „seraphische" Dichtung Klopstocks das notwendige Gegengewicht her. Klopstocks Dichtung bewegt sich immer in den höchsten Sphären, er ist ein Dichter des tiefen Gefühls; Wieland dagegen, im wesentlichen Verstandesmensch, bleibt der Erde treu und zeigt als echter Jünger Voltaires den Menschen gern in seinen idealistischen Selbsttäuschungen; auch wo er Helden vorführt und übersinnliche Gestalten auftreten läßt, lauert witzige

Ironie hinter dem ganzen Spiele der Phantasie. Klopstocks Stil ist schwungvoll und feurig, oft aber hart; Wieland gab der deutschen Sprache eine erstaunliche Biegsamkeit, Leichtigkeit und Grazie. Klopstock führte antike Versmaße ein, Wieland romanische, wie die Stanze. Klopstock mied den Reim, Wieland brachte ihn wieder zu Ehren. Jener ahmte den Odendichter Horaz und die düster-ernsten Engländer nach (Young, Milton, Richardson); Wieland empfahl den Deutschen den ihm geistesverwandten Satiriker Horaz, den altgriechischen Freidenker Lukian, den Spanier Cervantes, die englischen Humoristen Sterne, Fielding und Smollet.

Wieland wurde 1733 in dem Dorfe Oberholzheim im südlichen Württemberg als Sohn eines Predigers geboren und fromm erzogen. In der Schwärmerei für eine Verwandte, Sophie v. Gutermann, wurde er ein Schüler Klopstocks. Nachdem er einige Jahre an der Universität zu Tübingen die Rechte studiert hatte, kam er auf Einladung Bodmers als Ersatz für Klopstock nach Zürich. Er wußte sich seinem Gastgeber besser anzupassen als sein Vorgänger und blieb auch nach seinem Austritt aus Bodmers Haus mehrere Jahre als Erzieher in Zürich. Seine pietistische Schwärmerei erreichte damals unter dem Eindruck der Nachricht, daß sich Sophie mit dem Herrn von Laroche verheiratet habe, ihren Höhepunkt. Als er aber nach einem kürzern Aufenthalt in Bern 1760 in seine Heimat zurückkehrte und in der kleinen Reichsstadt Biberach Kanzleidirektor wurde, geriet er immer mehr ins andere Extrem. Auf dem nahen Schlosse Warthausen lebte im Ruhestande der Graf Stadion, Minister des geistlichen Kurfürsten von Mainz, und in seinen Diensten stand als Regierungsrat der Gemahl Sophiens. Durch die Jugendgeliebte wurde Wieland in den hochgebildeten und sehr freigeistigen adeligen Zirkel eingeführt und hier nicht nur von seiner mystischen Überschwenglichkeit geheilt, sondern selbst zum Spötter gemacht. 1769 ernannte ihn der Kurfürst von Mainz zum Professor der Philosophie an der Universität in Erfurt, doch schon 1772 berief ihn die verwitwete Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar als Erzieher der Prinzen Karl August und Konstantin an ihren Hof. 1775 kam Goethe nach Weimar und zog bald Herder nach, später folgte Schiller. Sie alle fanden an Wieland den liebenswürdigsten Förderer und Freund. Er gab in Weimar den „Teutschen Merkur" heraus, die beste Zeitschrift der Aufklärung. Hochbetagt starb er, von einer großen Schar von Kindern betrauert, 1813.

Wieland ist vorwiegend Erzähler und zeigt auf dem epischen Gebiete große Vielseitigkeit. Wertlos sind seine Lehrgedichte, einige seiner Dramen aber historisch interessant. Die Tragödie „Lady Johanna Gray" (nach einem englischen Stück) ist das erste Drama in fünffüßigen Jamben, das in Deutschland aufgeführt wurde. In Singspielen, wie „Die Wahl des Herkules" und „Alceste", behandelte Wieland antike Stoffe, verlieh aber seinen Personen ganz moderne Gefühle. Goethe schlug mit seiner „Iphigenie" denselben Weg ein.

Der leitende Gedanke der meisten Erzählungen Wielands entstammt dem bedeutendsten Ereignis in seinem Leben, dem Sieg seiner Natur über die Schwärmerei. Immer geht er darauf aus, zu zeigen, daß die Schwärmer Betrüger oder Betrogene sind und daß die Bekehrung zur Vernunft und Lebensfreude eine geistige Gesundung bedeutet. Besonders häufig stellt sich die seraphische

Liebe als eine sehr irdische Leidenschaft heraus; das geht nicht ohne Zweideutigkeiten und Frivolitäten ab. Am stärksten sind damit die „Komischen Erzählungen" gespickt. Wie sie führt nach Griechenland die berühmte „Musarion oder die Philosophie der Grazien" (1768). Ein junger Athener hat sein Geld verpraßt und zieht sich menschenfeindlich zu zwei gleichgestimmten Philosophen in die Einsamkeit zurück. Aber seine Geliebte Musarion weiß ihn aufzufinden; sie entlarvt die Philosophen als Heuchler und gewinnt ihren Phanias für die Philosophie der Grazien zurück. Das Gedicht entzückte allgemein durch seine schalkhafte Anmut. — In den spätern Epen weilt Wieland mit Vorliebe in der Welt des Rittertums und des an Wundern reichen Orients, der den Zeitgenossen durch französische Bearbeitungen der arabischen Märchensammlung „Tausendundeine Nacht" wieder näher gerückt worden war. Die besten „romantischen" Epen sind „Geron der Adliche" (Artussage) und der **„Oberon"** (1780). In beiden war Wieland bemüht, seinen Hang zum Spott über die hohe Liebe möglichst zu unterdrücken. „Geron" ist sogar ganz in dem ernsten Stile des höfischen Epos gehalten. Dem viel phantastischeren Stoff des „Oberon" glaubte Wieland durch eine andere Behandlung das Interesse seiner „aufgeklärten" Zeit verschaffen zu müssen. Da man das Wunderbare nicht mehr ernst nahm, mied er das Pathos und erzählte die unwahrscheinlichen Abenteuer mit einer Gelassenheit, hinter der eine leise, geistvolle Ironie deutlich fühlbar ist. Das meiste entnahm Wieland, ohne dadurch seine Phantasie zu binden, einem Auszug aus dem altfranzösischen Ritterroman „Hyon de Bordeaux". Die Entzweiung Oberons und Titanias fand er in den englischen Canterbury-Geschichten von Chaucer (Ende des 14. Jhds.). Schließlich gab auch Shakespeares „Sommernachtstraum" einige Züge her; auch dort sind der König und die Königin der Elfen in Streit geraten und versöhnen sich am Schluß, nachdem Oberon die Schicksale zweier Liebespaare gelenkt hat. Diese verschiedenartigen Elemente hat Wieland mit großer Kunst vereinigt. Einen Widerspruch zwischen den zwei Hauptquellen konnte er allerdings nicht ganz beseitigen: Oberon schwört, er wolle sich erst dann mit Titania wieder versöhnen, wenn sich ein unschuldig-reines Paar finde, das den Tod der Untreue vorzieht, muß sich aber schließlich mit der Treue Hüons und Amandas zufrieden geben. Wieland verherrlicht die Liebe seines Paares, aber sein Lieblingsthema von der Hinfälligkeit der platonischen Schwärmerei tritt doch recht deutlich hervor. Wie im „Don Quixote" neben dem Helden, der in phantastischen Träumen lebt, sein nüchterner Knappe Sancho Pansa steht, so wird Hüon von dem alten Scherasmin begleitet; er und Fatme bilden ein humoristisches Paar neben dem idealen. Komisch wirken ferner die Sarazenen in Bagdad und Tunis und auch sonst fehlt es nicht an humoristischen Gestalten und Szenen. Nach der Absicht Wielands soll der Leser an die Möglichkeit der Abenteuer gar nicht glauben müssen, sondern sich, unbekümmert um die Wahrscheinlichkeit, an dem bunten Spiel der dichterischen Phantasie ergötzen. Je unmöglicher die Bedingungen sind, die Hüon erfüllen muß, um in die Heimat zurückkehren zu dürfen, je schwerer Oberons Zorn die Liebenden verfolgt, desto größer ist die Spannung auf den glücklichen Schluß, an dem der gemütliche Ton der Erzählung nicht zweifeln läßt. Von diesem Standpunkt ist es auch kein Fehler,

daß sich die Begebenheiten nicht aus den Charakteren entwickeln, sondern Oberon die menschlichen Schicksale lenkt wie Zeus bei Homer; das menschlich Unmögliche war nicht anders möglich zu machen. Als metrische Form wählt Wieland die italienische Stanze, doch sind seine Verse bald kürzer, bald länger als der italienische Elfsilbler und an Stelle von Jamben kommen häufig Anapäste vor; auch in der Reimstellung hielt sich Wieland nicht an das starre Schema abababcc. Er vermied dadurch die Eintönigkeit der Strophe und machte sie für die Verwendung im Epos geeigneter. Der „Oberon" entzückte, besonders durch seine leichtbeschwingte, liebliche Sprache, die urteilsfähigen Zeitgenossen. Goethe schickte Wieland einen Lorbeerkranz und nannte das Werk ein „Meisterstück poetischer Kunst", echt wie Gold und Kristall.

Literargeschichtlich wichtiger als die Versepen sind Wielands Prosaromane. In Anlehnung an fremde Vorbilder, besonders den englischen Romandichter Fielding, schuf er den deutschen Entwicklungs- oder Bildungsroman, der noch in unsern Tagen in Blüte steht. Während in den Familienromanen Richardsons die Personen Engel oder Teufel in Menschengestalt sind, führt uns der Entwicklungsroman gern unfertige, haltlose Jünglinge vor und der Inhalt besteht meist darin, daß der Held durch mannigfache Lebenserfahrungen geläutert und zu einem festen Charakter erzogen wird. Da die Dichter gewöhnlich ihr Lebensideal darstellen, haben wir es oft mit romanhaften Autobiographien zu tun. Wieland variiert auch in seinen Bildungsromanen das aus seinem Leben genommene Thema von dem Umschlagen der Schwärmerei in Weltfreude und vernünftigen Lebensgenuß. Auch im Roman liebt er die ideale Ferne, das Altertum oder entlegene Länder, doch sind die Beziehungen auf die Gegenwart und Deutschland meist deutlich. Im Prosastil bevorzugt Wieland gegenüber der gedrungenen Kürze Klopstocks die klar und sorgfältig gebaute Periode; auch darin war er vielen ein Vorbild.

In der „Geschichte des Agathon" (3 Teile, 1766/67) wird von den Erfahrungen eines jungen Atheners in der Liebe und Politik erzählt und sein wechselndes Verhältnis zu verschiedenen philosophischen Richtungen seiner Zeit dargestellt. Agathon wird in der ganzen altgriechischen Welt umhergetrieben (in Delphi, Athen, Smyrna, Syrakus und Tarent) und durch Verkehr mit weltklugen Philosophen sowie Enttäuschungen in der Liebe dem schwärmerischen Platonismus entfremdet. „Don Sylvio von Rosalva" ist ein Seitenstück zu „Don Quixote". Bei Cervantes lebt der Held in einer erträumten Ritterwelt, bei Wieland haben ihm orientalische Feengeschichten den Verstand so verwirrt, daß er überall Feen zu begegnen glaubt. Von diesen Feenträumen wird er geheilt.

In griechischer oder orientalischer Einkleidung behandelte Wieland nach französischen Mustern und in der Nachfolge von Hallers „Usong" auch öffentliche Angelegenheiten. Der Stil seiner politischen Romane steht unter dem Einflusse des englischen Humoristen Sterne (Tristram Shandy, Sentimental Journey). Der Autor läßt sich völlig gehen und die Erzählung ist ihm nur ein Vorwand für hunderterlei Abschweifungen und Unterhaltungen mit dem Leser. „Der goldene Spiegel oder die Könige von Scheschian" (1772) gab den ersten Anlaß zur Berufung Wielands nach Weimar. Der Dichter nimmt Stellung zu

den verschiedenen Regierungsformen, die die Könige von Scheschian vertreten, und bezeichnet den aufgeklärten Absolutismus als sein Ideal; der humane Kaiser Josef II., auf den man die größten Hoffnungen setzte, schwebte ihm dabei vor Augen. Fortgesetzt wird dieser Roman durch den „Danischmend". Künstlerisch wertvoller ist „Die Geschichte der Abderiten". Das thrakische Städtchen Abdera, die Heimat des Philosophen Demokrit, hatte im alten Griechenland denselben Ruf wie bei uns Schilda. Indem Wieland die Abderiten verspottet, zielt er auf die jämmerlichen Verhältnisse in den deutschen Kleinstädten, die er genügend kannte, auch auf die ungünstigen Theaterverhältnisse. Von den engherzigen, äußerlich korrekten, heimlich aber gar nicht tugendhaften Spießern und Spießerinnen sticht der überlegene Weltmann Demokrit durch seinen spöttischen Humor ab, ein Abbild des Dichters selbst. Aus Wielands letzter Zeit stammen die drei griechischen Romane: Peregrinus Proteus, Agathodämon, Aristipp und einige seiner Zeitgenossen. Sie entwerfen ausführliche Kulturbilder des Perikleischen und des späteren Griechentums und sind die ersten nennenswerten deutschen Geschichtsromane. Der Held des ersten trägt Züge des pietistischen Schweizer Schriftstellers Lavater, den Hauptpersonen der beiden andern hat Wieland viel von seinem eigenen Wesen mitgeteilt.

Im Zusammenhange mit geschichtlichen und philologischen Vorstudien zu diesen Romanen stehen Übersetzungen von Horaz (Satiren und Episteln), Lukian, der Wieland auch zu mehreren „Totengesprächen" anregte, von Briefen Ciceros und Dramen des großen griechischen Komödiendichters Aristophanes. Die bedeutendste Leistung als Übersetzer hatte Wieland damals schon lange hinter sich: die Übertragung von 22 Dramen Shakespeares (1762—66). Mit Ausnahme des „Sommernachtstraums" sind alle in Prosa aufgelöst. Die Übersetzung ist nicht einwandfrei, doch hat sie das große Verdienst, Shakespeare in Deutschland weiteren Kreisen bekannt gemacht zu haben.

An umfassender Bildung wird Wieland von wenigen Zeitgenossen erreicht, an praktischer Lebensweisheit nur von Goethe übertroffen. Durch diese Eigenschaften gewann er die zweifelsüchtigen vornehmen Kreise, die über Klopstocks Verstiegenheiten lächelten, sowie das im französischen Geschmack erzogene wohlhabende Bürgertum für die deutsche Literatur.

Auch an Wieland schlossen sich zahlreiche Schüler an. In dem genußfreudigen Wien wurde er noch eifriger gelesen als Klopstock. Der Wiener Alxinger schrieb in Wielands Stil und Versmaß (Oberonstanze) romantische Epen (z. B. Doolin von Mainz), Blumauer, zuerst Jesuit, zuletzt Bücherzensor, eine mehr schmutzige als witzige Travestie von Vergils „Äneis", die bei seinem wenig wählerischen Publikum den lebhaftesten Anklang fand. Erquicklicher ist die „Jobsiade" des westfälischen Arztes Kortum, das Heldenlied von dem immer durstigen Kandidaten der Theologie, der sich verbummelt und schließlich Nachtwächter wird. Verse wie die folgenden: „Über diese Antwort des Kandidaten Jobses — Geschah allgemeines Schütteln des Kopfes" wurden seinerzeit so zitiert wie heute Wilhelm Busch. Wie Wieland die orientalischen Feengeschichten ironisierte, so erzählte Karl Musäus, der in späteren Jahren als Gymnasiallehrer in Weimar

wirkte, „Volksmärchen der Deutschen“, die er sich von alten Frauen hatte erzählen lassen. Als Aufklärer läßt er immer wieder merken, daß er eigentlich über den Märchenaberglauben erhaben ist, und so hat er für die naiven Erzeugnisse der Volksphantasie nicht den richtigen Ton getroffen. Doch hat er das deutsche Märchen literaturfähig gemacht und manches vor der Vergessenheit bewahrt.

d) Die preußischen Dichter.

Seit dem Regierungsantritt Friedrichs II. setzt auch in Preußen eine lebhafte literarische Tätigkeit ein, Halle und Berlin werden ihre Mittelpunkte. Anfangs zeigt die preußische Literatur denselben harmlos-spießbürgerlichen Charakter wie die Leipziger. In Halle blühte besonders die Anakreontik. Ludwig **Gleim**, Peter **Uz** und Nikolaus **Götz**, alle drei sehr solide und nüchterne junge Männer, spielten in ihren tändelnden Liedern zum Preise des Weines und der Liebe genußfrohe Griechen. Sie gingen von Übersetzungen der griechischen Nachahmer Anakreons aus und eigneten sich deren Stil und Metrum an (vierfüßige Trochäen, auch im Deutschen meist reimlos). Durch Gleim wurde der preußische Offizier Ewald von **Kleist** zu den ersten poetischen Versuchen ermuntert. Auch er neigt zum Zarten, Stillen, Sanft-Elegischen; die Bilderjagd auf Spaziergängen war nach eigenem Geständnis sein liebstes Vergnügen. Eine Zeitlang weilte er als Werbeoffizier in der Schweiz und wurde hier von den Züricher Kritikern und von Geßner zur naturbeschreibenden Poesie und zur Idylle angeregt. Erhalten hat sich bis heute die Idylle „Irin“ und die Fabel „Der gelähmte Kranich“. Kleists Hauptwerk „Der Frühling“ (1749) steht unter dem Einflusse von Thomsons „Seasons“, doch kehrt hier auch der Gegensatz von Natur und Kultur aus Hallers „Alpen“ wieder. Kleists Naturbilder sind sauber gemalt, aber das Gedicht ermüdet durch seine Länge und auch das Versmaß (Hexameter mit Auftakt) ist nicht glücklich gewählt. Den Grundirrtum der Naturschilderei erkannte erst Kleists Freund Lessing in seinem „Laokoon“.

Nach Goethes treffender Bemerkung brachte erst der Siebenjährige Krieg in die deutsche (im besondern die preußische) Literatur einen eigentlichen Lebensgehalt; die kriegerische Stimmung teilt sich ihr mit. So hat der große Feldherr Friedrich II. der deutschen Literatur, obwohl er ihr persönlich fernstand, doch für eine Zeit das Gepräge seines Geistes aufgedrückt. Patriotische Sänger verglichen Berlin mit Sparta, Nicolai und Lessing führten Krieg auf dem Gebiete der Kritik. Mehrere Dramatiker feierten in Tragödien antike Helden, die fürs Vaterland gestorben sind. Kleist erzählte in einem kleinen Epos „Cissides und Paches“ nach einem englischen Vorbilde von der patriotischen Aufopferung zweier mazedonischer Heldenjünglinge. Ihm selbst war ein ähnliches Los bestimmt; in der Schlacht bei Kunersdorf wurde er schwer verwundet und starb bald darauf (1759). Gleim gab gutgemeinte „Preußische Kriegslieder von einem Grenadier“ heraus, die freilich größtenteils nüchterne Reimereien sind. Eine Reihe von Nachahmungen in andern Ländern gibt Zeugnis für die Wirkung der Sammlung. Der Dichter erhielt später eine einträgliche Stellung in Halberstadt und erwarb sich durch hochherzige Förderung junger poetischer Talente de

Namen „Vater Gleim". Wie zur Zeit der messenischen Kriege Tyrtaios durch seine Lieder den Heldenmut der Spartaner entflammt haben soll, so wollte Wilhelm **Ramler,** den der Preußenkönig an die Kadettenschule berufen hatte, damit er hier die Wolffsche Philosophie lehre, durch Vaterlandsoden im Stile von Horaz seine Landsleute begeistern; die meisten sind Hymnen auf Friedrich II. Ramler häufte Bilder und mythologische Anspielungen und versperrte sich damit den Zugang zu dem nicht klassisch gebildeten Publikum. Seine Gedichte sind kunstvoll gefeilt, doch fehlt ihnen die leidenschaftliche Glut und der musikalische Klang der Sprache Klopstocks. Zu der preußischen Literatur gehört, obwohl auf sächsischem Gebiete geboren, auch

Gotthold Ephraim Lessing[1]).

Lessing wurde 1729 zu Kamenz in der sächsischen Oberlausitz als Sohn eines Pastors geboren. An der Fürstenschule zu Meißen genoß er gründlichen Unterricht in den klassischen Sprachen, der Mathematik und den Naturwissenschaften. Diesen Lieblingsfächern oblag er auch an der Universität in Leipzig (seit 1746), obwohl er als Theolog eingeschrieben war. Unter dem Einflusse der lebensfrohen Stadt wendete er sich von der einseitigen Büchergelehrsamkeit ab und eignete sich gesellschaftlichen Schliff an. Früh übte sich Lessing in kleinen Gedichten. Durch häufigen Besuch der Aufführungen der Neuberschen Truppe und den Verkehr mit ihren Mitgliedern wurde er mit der Technik der Bühne bekannt. Schon in Meißen hatte er den Plan gefaßt, das weltfremde, unpraktische Gelehrtentum in einem Lustspiele, „Der junge Gelehrte", zu verspotten. Jetzt arbeitete er das Stück um und die Neuberin führte es mit großem Beifall auf.

Nach einem längern Aufenthalte in der Heimat ging Lessing mit Bewilligung der Eltern von der Theologie zur Medizin über, mußte aber schon gegen Ende 1748 vor seinen Gläubigern von Leipzig nach Berlin flüchten. Hier fristete er sein Leben von dem kärglichen Ertrag journalistischer Arbeiten und Übersetzungen. Allmählich erregte er durch seine geistvollen Kritiken Aufmerksamkeit. Für Voltaire, der damals als Gast Friedrichs II. in Berlin lebte, lieferte er Übersetzungen seiner neuen Schriften, doch zerschlug er sich mit dem ihm geistig vielfach verwandten Schriftsteller und Voltaire wußte auch den König gegen ihn einzunehmen. Fast das ganze Jahr 1752 brachte Lessing in Wittenberg zu und erwarb sich hier den Titel „Magister der freien Künste". Nach Berlin zurückgekehrt, trat er in freundschaftlichen Verkehr mit dem Buchhändler und Schriftsteller Friedrich Nicolai, dem jüdischen Philosophen Mendelssohn und den Dichtern Gleim und Ramler. Er schrieb eine Reihe gelehrter Abhandlungen, gab unter dem Titel „Kleinigkeiten" eine Sammlung seiner Gedichte und sechs Bände seiner „Schriften" heraus. Um ungestört arbeiten zu können, zog er sich auf einige Wochen nach Potsdam zurück und dichtete hier sein erstes bedeutendes Drama „Miß Sara Sampson" (1755). Es wurde in vielen Städten mit ungewöhnlichem Erfolge gegeben.

---

[1]) Lessings Leben und Wirken schildert erschöpfend das Meisterwerk von Erich Schmidt (3. Aufl. 1909). Zur Einführung: R. M. Werner, Lessing (in der Sammlung „Wissenschaft und Bildung") und Ch. Schrempf, Lessing („Aus Natur und Geisteswelt", Bd. 403).

Im Herbst desselben Jahres ging Lessing nach Leipzig, begleitete von hier aus einen jungen Kaufmann auf einer Reise, mußte aber, als der Siebenjährige Krieg ausbrach, in Holland umkehren. In Leipzig verband ihn innige Freundschaft mit Ewald von Kleist.

Schon 1758 zog er wieder nach Berlin. 1759 erschienen seine Fabeln in drei Büchern mit fünf Abhandlungen über die Fabel und das kleine Trauerspiel „Philotas". Mit demselben Jahre begann im Verlage Nicolais, von diesem, Mendelssohn und Lessing herausgegeben, die kritische Wochenschrift „Briefe, die neueste Literatur betreffend" zu erscheinen. Lessing verfaßte den größten Teil des ersten Jahrgangs und verschaffte dem Blatte durch die Schärfe seiner Urteile ein großes Ansehen; dann zog er sich zurück und erst die letzten Briefe (1765) stammen wieder aus seiner Feder.

1760—65 lebte er als Sekretär des Generals und Gouverneurs Tauentzien in Breslau. In dieser Stellung, die seinem lebhaften Wesen zusagte, erwarb er sich eine reiche Menschenkenntnis. Als er wieder nach Berlin zurückkam, brachte er die große Abhandlung „Laokoon" (erschienen 1766) und den Entwurf des Lustspiels „Minna von Barnhelm" (erschienen 1767) mit. Als seine Hoffnung, die Stelle eines königlichen Bibliothekars zu erlangen, fehlschlug, nahm er im April 1767 den Antrag an, dem neugegründeten Nationaltheater (d. h. einer stehenden Bühne) in Hamburg als Dramaturg beizustehen. Leider scheiterte das Unternehmen an der Gleichgültigkeit des Publikums und das Theater schloß schon im November 1768 seine Pforten. Wir verdanken der damaligen Wirksamkeit Lessings die 104 „Stücke" der „Hamburgischen Dramaturgie", einer Zeitschrift, die durch Besprechung der Hamburger Aufführungen die Erkenntnis der dramatischen Gesetze und die lebendige Produktion fördern sollte. Ihr Erscheinen zog sich bis Ostern 1769 hinaus.

1770 wurde Lessing als Bibliothekar des Herzogs von Braunschweig nach Wolfenbüttel berufen und vergrub sich in dem kleinen Städtchen in die ihm anvertrauten Schätze. 1772 veröffentlichte er die Tragödie „Emilia Galotti". Unterbrochen wurde das einsame Gelehrtenleben durch eine Reise nach Wien, wo Lessing sehr warm empfangen wurde. Ein braunschweigischer Prinz nahm ihn von da mit nach Italien; doch brachte ihm die langersehnte Reise wegen der Hast, mit der sie abgewickelt wurde, nicht den erwünschten Gewinn. Eine Aufbesserung seines Gehalts ermöglichte ihm den Ehebund mit der Kaufmannswitwe Eva König, die er in Hamburg kennen gelernt hatte. Zu seinem namenlosen Schmerze wurde sie ihm jedoch bald durch den Tod entrissen. In dieser verzweifelten Stimmung wurde Lessing in eine heftige theologische Fehde verwickelt. Schon früher hatte er die hinterlassenen Schriften des Hamburger Professors Reimarus als „Fragmente des Wolfenbüttler Ungenannten" zu veröffentlichen begonnen. Nun entfachte die Fortsetzung dieser Mitteilungen durch ihre scharfen Angriffe auf die Glaubwürdigkeit der biblischen Schriften und auf alle Offenbarung überhaupt unter den gläubigen Protestanten einen wahren Sturm gegen Lessing, obwohl sich dieser mit dem Ungenannten keineswegs ganz einverstanden erklärte. Besonders erhob sich gegen ihn der streitbare Hamburger Hauptpastor

Goeze. Lessing antwortete in leidenschaftlichen Kampfschriften; als ihm die Fortsetzung des Kampfes von der Regierung verboten wurde, machte er das Theater zu seiner Kanzel und schuf das dramatische Gedicht „Nathan der Weise" (1779). In philosophischer Form entwickelte er seine tiefen Gedanken über Religion in der Schrift „Über die Erziehung des Menschengeschlechts". 1781 starb er plötzlich auf einer Reise nach Braunschweig.

Lessing rang zeitlebens als Mensch und als Schriftsteller um äußere Unabhängigkeit und innere Freiheit, widmete ehrlich seine Kräfte dem Streben nach Wahrheit und kämpfte gegen Vorurteile auf allen Gebieten des geistigen Lebens. Er gab den Aufklärungsbestrebungen ihren edelsten Ausdruck. Seine eigentliche Stärke ist ein durchdringender Verstand und daher liegt der Schwerpunkt seiner Tätigkeit in den kritischen Schriften. Als man ihn in Hamburg zum Theaterdichter machen wollte, lehnte er ab, da er nicht Dichter, sondern Kritiker sei. In der Tat zeigen seine Dichtungen einen gewissen Mangel an poetischer Stimmung. Als Dramatiker hat er trotzdem in mancher Beziehung bahnbrechend gewirkt und auf die Zeitgenossen einen großen Einfluß geübt, auch auf Goethe und Schiller.

a) Lessing als Kritiker.

Klopstock hob die deutsche Literatur aus ihrer Niedrigkeit und Plattheit, Lessing verschaffte ihr das Ansehen, das ihr im Leben des Volkes gebührt. Denn er besaß außer einer vielseitigen und gründlichen Bildung wie kein anderer vor ihm die Gabe, die schwierigsten Fragen anziehend und allgemein verständlich zu behandeln. Er schreibt einfach und verzichtet auf schöne Phrasen, nicht aber auf anmutige und geistreiche sprachliche Fassung des Gedankens. Er hält sich wohl von allem Parteiwesen fern und räumt mit allen willkürlichen Meinungen, Regeln und Vorschriften auf, tritt aber auch selbst nicht rechthaberisch auf, sondern will durch zwingende Logik überzeugen und weiß für seine klaren Begriffe einen haarscharfen Ausdruck zu finden. Der kritische Kampf war Lessings Lebenselement. An einer berühmten Stelle erklärt er, daß er sich, wenn ihm Gott die Wahl ließe zwischen Wahrheit und dem Streben nach Wahrheit, für dieses entscheiden müßte, da die Wahrheit selbst für Gott allein sei. Deshalb gewährt es noch heute einen großen Genuß, seinen Ausführungen zu folgen, auch wo wir seinen Ergebnissen nicht mehr beistimmen können.

Seine Selbständigkeit bewährte Lessing gleich im Beginn seiner journalistischen Tätigkeit. Er hielt es weder mit Gottsched noch mit den Schweizern, sondern fühlte sich früh über das nichtige Gezänk erhaben. Auch Klopstock bewunderte er nicht bedingungslos. Seine schneidigsten Waffen wandte er gegen die äußerliche Nachahmung der Franzosen und der Alten. Diese galten allerdings auch ihm als die höchsten Vorbilder, nur hatte er das Wesen der Renaissancedichtung tiefer erfaßt; er wußte genau, daß ohne angeborenes Talent eine lebendige Dichtung unmöglich ist und daß das Genie die Regeln unbewußt in sich trägt; doch war er überzeugt, daß die Einsicht in die Regeln der antiken Dichtung als der höchsten auch dem Genie nützen könne und seiner Wirksamkeit zugute komme.

Nachdem sich Lessing als Mitarbeiter an Berliner Zeitungen und Herausgeber

kurzlebiger Zeitschriften die nötige Schulung erworben hatte, trug er in den **„Briefen, die neueste Literatur betreffend"** (gewöhnlich „Literaturbriefe" genannt) den Geist des Siebenjährigen Krieges auf das Gebiet der Kritik. Die Briefe sind angeblich an einen verwundeten Offizier gerichtet, um ihn in seiner erzwungenen Muße über die neuesten literarischen Erscheinungen zu unterrichten. Der wichtigste Brief ist der 17.. Mit ungerechter, aber damals heilsamer Schärfe wendet sich darin Lessing gegen Gottsched, dem er alle Verdienste um die deutsche Schaubühne abspricht, und gegen die von Gottsched begünstigte französische Tragödie.

Lessing stellt ihr das Drama der Engländer, besonders Shakespeare, gegenüber. Das Große, Schreckliche und Melancholische in Shakespeares Dramen wirke mehr auf uns als das Artige, Zarte und Verliebte in der tragédie classique, deren allzugroße Einfalt uns auch mehr ermüde als zu große Verwicklung. Corneille und Voltaire kommen den Alten wohl in der äußeren Technik ihrer Dramen näher, Shakespeare aber im Wesentlichen. Es war ein Fehler, daß man sich von dem nationalen Drama ganz abwendete, statt es nach dem Muster der Engländer zu veredeln. Um den Weg dazu zu zeigen, teilt Lessing aus seinem Plan eines „Doktor Faust" eine Szene mit, wie Faust die sieben schnellsten Geister der Hölle beschwört und denjenigen von ihnen zu seinen Diensten wählt, der so schnell ist wie der Übergang vom Guten zum Bösen. — Einige Briefe befassen sich mit Wielands überschwenglichen Jugenddichtungen; sie weisen dem Nachahmer Klopstocks den Weg, der seiner eigenen Natur entsprach. In mehreren anderen Briefen beschäftigt sich Lessing mit Logaus Sinngedichten (s. S. 82).

Seit dem ersten Auftreten der Schweizer Kritiker bildete der alte Satz des Horaz, daß die Poesie mit der Malerei wetteifern solle, eine Grundlage der Kunsttheorie. Das mißverstandene Schlagwort verleitete die Maler zu leblosen Allegorien, die Dichter zu überlangen Beschreibungen. Da war es nun ein großes Verdienst Lessings, daß er die wahre Bedeutung der Horazschen Äußerung beleuchtete. Dies geschah in der Schrift **„Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie"**. Das Werk war auf drei Teile berechnet, es blieb aber bei dem einen. Unter Malerei versteht Lessing die bildende Kunst überhaupt, doch hat er meist die antike Plastik vor Augen. An eines ihrer großartigsten Denkmale knüpft Lessing an: die berühmte von drei spätgriechischen Künstlern geschaffene Statue, die den Priester Laokoon und seine beiden Söhne im aussichtslosen Kampfe mit zwei ungeheuren Schlangen zeigt. Während Laokoon hier trotz der gräßlichen Schmerzen den Mund nur zu einem leisen Seufzen öffnet, läßt ihn Vergil in der „Äneis" bei der Erzählung vom Falle Trojas ein furchtbares Geschrei zu den Sternen erheben. Der große Kunstschriftsteller Winckelmann[1]) hatte in seiner „Erläuterung der Gedanken über die Nachahmung der

[1]) Joh. Joachim **Winckelmann**, geboren zu Stendal, wußte sich aus den ärmlichsten Verhältnissen emporzuarbeiten und zum Begründer der wissenschaftlichen Kunstgeschichte heranzubilden. Als er in der Dresdner Galerie antike Marmorbilder sah, entdeckte er seinen wahren Beruf. Mit Unterstützung des sächsischen Hofes lebte er in den letzten zwölf Jahren seines Lebens in Rom. Auf einer Reise nach Deutschland wurde er in Triest das Opfer eines Raubmörders (1768). Schon in der Erstlingsschrift, auf die sich Lessing bezieht, gelangt W. zu dem berühmten Satz, das Wesen der griechischen Kunst sei „edle Einfalt und stille Größe", Maßhalten im Ausdruck von Leidenschaften, Freiheit von allen Effekthaschereien. Die reifste Frucht seiner Studien ist „Die Geschichte der Kunst des Altertums" (1764). Die Werke der

griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst" (1755) diesen Unterschied dadurch zu erklären versucht, daß das Schreien einer großen Seele unwürdig gewesen sei.

Lessing wendet dagegen ein, daß die Helden und Götter überall in der griechischen Poesie schreien. Plastisch dargestellt, hätte aber Laokoons Schrei den Schönheitssinn der Griechen verletzt und das Werk würde auch durch das dauernde Festhalten eines vorübergehenden Gesichtsausdrucks unnatürlich wirken. Der Bildhauer muß wohl einen „fruchtbaren Augenblick" wählen, der sowohl auf das Vorausgegangene als auch auf die Folgen hindeutet, doch müssen wir uns diesen Augenblick auch dauernd denken können. Der Dichter ist dagegen nicht in dieser Weise beschränkt und deshalb kann Vergil seinen Laokoon ohne Bedenken schreien lassen.

Gegenstand der Malerei sind Körper, das Nebeneinander im Raume, Stoff der Poesie Handlungen, das Nacheinander in der Zeit. Nur andeutungsweise kann sie das Räumliche, die Malerei Handlungen ausdrücken. Da uns auch die genaueste Beschreibung keine rechte Vorstellung von körperlichen Gegenständen geben kann, bedeutet die beschreibende Poesie eines Haller und eines Kleist eine Verkennung der Mittel der Dichtkunst. Wenn schon der Dichter Körperliches schildern muß, soll er die Beschreibung in Handlung umsetzen, indem er etwa die Entstehung des Gegenstandes zeigt; so erzählt Homer, wie der Wagen der Juno zusammengesetzt wurde oder wie Hephaistos den Schild des Achilles schmiedete. Ebenso ist es eine Verirrung, wenn moderne Maler mit Farben Geschichten erzählen oder tiefsinnige Ideen darstellen wollen. Jede der beiden Künste hat ihre Schranken und soll es nicht versuchen, mit der andern auf deren eigentlichem Gebiete zu wetteifern.

Die „**Hamburgische Dramaturgie**" bespricht die an der dortigen Bühne aufgeführten Dramen, die an sich von geringem Werte sind, Lessing aber Gelegenheit boten, sich über die verschiedenen Fragen des Dramas zu äußern. In Ausdeutung dunkler Worte des Aristoteles, des Theoretikers des griechischen Dramas, kommt Lessing zu dem Schluß, das Wesen der tragischen Wirkung beruhe in der Erregung von Furcht und Mitleid; wir leiden mit dem Helden und fürchten, unter gleichen Umständen demselben Schicksale zu verfallen. Dadurch findet eine Reinigung (Karthasis) dieser Leidenschaften, eine Verwandlung in „tugendhafte Fertigkeit" statt. Wichtiger als diese unzulängliche Erklärung ist, daß Lessing in der „Dramaturgie" mit Nachdruck fortsetzt, was er im 17. Literaturbriefe begonnen hat: die ablehnende Kritik der französischen Tragödie und die Empfehlung des echten Tragikers Shakespeare als eines bessern Musters. Lessing untergrub das Ansehen der tragédie classique und rückte Shakespeare, den kurz zuvor Wieland übersetzt hatte, in den Mittelpunkt des Interesses. Sein Urteil ist von unbilliger Härte, die aber insofern geschichtlich berechtigt war, als die dramatische Form der Franzosen eine hohe dichterische Begabung voraussetzte und für mittelmäßige

---

griechischen Plastik werden darin als unerreichbare Höhepunkte aller Kunst betrachtet, die Römer, die bisher als Hauptvertreter der alten Kunst galten, als Nachahmer weit hinter die Griechen gestellt. Diese Erkenntnis, zu der die pompejanischen Ausgrabungen anregten, führte in der Altertumswissenschaft einen völligen Umschwung herbei (Entthronung des Latein: Neuhumanismus). Winckelmanns idealisierende Auffassung vom schönheitsfreudigen Griechentum war bis tief ins 19. Jhd. hinein maßgebend; von Herder, Goethe und Schiller wurde sie begeistert verkündet.

Talente ganz ungeeignet war. Nur Goethe und Grillparzer konnten sich mit Corneille und Racine erfolgreich messen.

β) Lessing als Dichter.

Als Jüngling huldigte Lessing dem anakreontischen Geschmack in gefälligen Liebes- und Trinkliedern, von denen einige allgemein gesungen wurden. Mit Vorliebe pflegte er auch später das Epigramm, das seiner Neigung zu schlagender, witziger Prägung der Gedanken entsprach. Um die Zuspitzung eines Gedankens handelt es sich auch in seinen nur zum Teil selbständig erfundenen Fabeln. Während die andern deutschen Fabeldichter die redseligen Franzosen, wie Lamotte, nachahmten und sich des Verses bedienten, griff Lessing auf den Vater der Fabel, den Griechen Äsop, zurück und strebte eine knappe, schmucklose, gedanklich scharfe Prosa an.

Die dichterische Bedeutung Lessings liegt aber in seinen Dramen. Dem „Jungen Gelehrten“ folgte noch eine Reihe ähnlicher Charakterlustspiele mit köstlichen komischen Szenen, aber auch mit sehr ernsten Motiven. „Die Juden“ nehmen sich wie eine Vorstudie zum „Nathan“ aus; ein edler Jude steht darin schlechten Christen gegenüber. Auch „Der Freigeist“ empfiehlt die Duldung fremder Gesinnung; ein Freidenker und ein wahrhaft frommer Geistlicher lernen einander gegenseitig achten.

Aus der Beschäftigung mit dem antiken Drama erwuchs Lessing eine Reihe dramatischer Pläne. Antike Charaktere wollte er im modernen Gewande auftreten lassen, berühmte Motive der alten Sage in die Gegenwart übertragen. So schuf er in der Marwood seiner „Miß Sara Sampson“ eine neue Medea. Wenn sich die griechische Medea an dem Verräter Jason dadurch rächt, daß sie ihre gemeinsamen Kinder tötet, so übt Lessings Marwood an dem ungetreuen Mellefont, der die unschuldige Sara Sampson entführt hat, Vergeltung. Sie reist dem flüchtigen Paare nach, und als sie den Geliebten nicht für sich zurückgewinnen kann, reicht sie der Nebenbuhlerin tödliches Gift. Mellefont ersticht sich hierauf selbst. Die Handlung ist stark beeinflußt von einem englischen Stück und der beschränkten dramatischen Technik merkt man an, daß Lessing noch unter dem Banne der französischen Lehre von den drei Einheiten steht. Doch ist der Alexandriner zugunsten einer gewählten Prosa aufgegeben und von größter Bedeutung ist, daß Lessing nach dem englischen Muster mit der Gepflogenheit bricht, in der Tragödie nur Schicksale von Fürsten und hochgestellten Helden darzustellen. Es erschien ihm willkürlich, im Drama Gefühle und Konflikte, die alle Menschen bewegen, auf die obersten Klassen zu beschränken. Auch wählte er statt der französischen Tugendpuppen schwankende, entwicklungsfähige Charaktere. Dadurch begründete er in Deutschland die „bürgerliche Tragödie“, die auf Jahrzehnte hinaus die beliebteste Gattung des deutschen Dramas wurde. Mit dem schwachen Mann, der zwischen zwei Frauen schwankt, war ein fruchtbares Dramenmotiv gegeben. — Antik auch nach Ort und Zeit ist das einaktige Trauerspiel „Philotas“, gleichfalls in Prosa. Der mazedonische Königssohn Philotas tötet sich selbst in der Gefangenschaft, um zu verhüten, daß sein Vater seinetwegen einen un-

günstigen Frieden schließe. Der heldenmütige Geist der preußischen Krieger zur Zeit des Siebenjährigen Krieges fand in dem kleinen Stück einen schönen Ausdruck.

Ohne Verhüllung unmittelbar aus den politischen und sozialen Verhältnissen nach dem Hubertusburger Frieden heraus gedichtet ist Lessings Meisterwerk **„Minna von Barnhelm oder Das Soldatenglück“**, das erste klassische Lustspiel der Deutschen. Statt der Charakterkomödie des Plautus, Molières und seiner Nachfolger stand hier Lessing das von Diderot begründete „drame serieux“ vor Augen, ein im Grunde ernstes Schauspiel, das seine Konflikte aus dem sozialen Leben, namentlich aus den Pflichten und Vorurteilen der Stände, schöpfte, mit Vorliebe die Tugend verherrlichte und namentlich von Äußerungen der Großmut reichen Gebrauch machte, wegen des glücklichen Schlusses aber auch als „comédie“ bezeichnet wurde.

Lessing führt uns den Soldatenstand, und zwar die preußische Armee, in vier charakteristischen Vertretern vor: dem hochherzigen Offizier Tellheim, der deutlich Züge von Kleist, aber auch vom Dichter selbst trägt, dem derbern, aber grundehrlichen Wachtmeister Paul Werner, dem etwas rohen und unfreundlichen, aber pudeltreuen Diener Just und dem äußerlich gewandten, jedoch charakterlosen Abenteurer Riccaut de la Marlinière, der den Gegensatz zu den geraden, redlichen Deutschen bildet. Die empfindlichste Seite des Offiziers ist das Ehrgefühl, das dieser Stand nach alter Überlieferung einseitig übertreibt. In Tellheim, dem eigentlichen Helden des Stückes, ist es so mächtig, daß er ihm alles andere, auch sein Lebensglück, unterordnet. Ihm genügt nicht sein gutes Gewissen, sondern auch in der Meinung der Welt muß er als makelloser Ehrenmann dastehen, wenn das Leben für ihn einen Wert haben soll. Gegenüber dieser Verschrobenheit vertritt Minna die natürliche, vernünftige Auffassung, indem sie das innere Bewußtsein des Rechts und die Liebe höher wertet als das Urteil der Leute. Mit Recht sieht sie in Tellheims Weigerung, sie zu heiraten, ein kränkendes Mißtrauen. Er sollte überzeugt sein, daß die ungerechte Meinung der Welt an ihren Gefühlen für ihn nie etwas ändern könne. Doch hat sie unrecht, wenn sie über das eingewurzelte mächtige Vorurteil und den schweren Seelenkampf Tellheims scherzt und mit dem tieferregten Manne spielt, um ihn für seinen Stolz zu strafen. Um den Gegensatz recht scharf zu beleuchten, läßt sie der Dichter mit ihrem Spiel auch dann nicht innehalten, als Tellheim durch die Vorspiegelung ihrer Enterbung umgestimmt ist und die früher geäußerten starren Grundsätze aufgibt. Nun droht der Konflikt eine tragische Wendung zu nehmen und jetzt wird sich auch Minna ihres Unrechts bewußt. Dadurch ist die glückliche Lösung innerlich möglich gemacht. Äußerlich wird sie durch die Ankunft des Grafen von Bruchsall etwas plötzlich herbeigeführt.

Lessing fühlte, daß das Thema für ein Lustspiel zu ernst ist, und stellte deshalb dem empfindsamen Paare ein Nebenpaar gegenüber, das von Überempfindlichkeit und unnatürlichen gesellschaftlichen Rücksichten frei ist und unbedenklich dem Zuge des Herzens folgt. Werner und Franziska vertreten neben dem groben Just, dem skrupellosen Wirte und dem geriebenen Riccaut das heitere Element. Im Gespräch mit Werner kann ferner der sonst so zurückhaltende Tellheim seinen adeligen Charakter, im Dialog mit Franziska kann Minna ihren Mutwillen und ihre Liebe

zeigen. Drittens führen auch beide durch ihr Eingreifen die Handlung weiter. Die plauderhafte, vorlaute Zofe, die dem dramatischen Dichter zum Anspinnen der Intrige gute Dienste leistet, ist ein Erbstück aus dem Charakterlustspiel; doch hat Lessing Franziskas Vertrautheit mit der Herrin durch die gemeinsame Erziehung gut motiviert und in der hellen Sächsin eine originelle Figur geschaffen.

So liegt die Handlung des Dramas[1]) weniger im äußern Geschehen als in innern Vorgängen, entwickelt sich aus den Charakteren. Auch die Episoden sind äußerlich und innerlich geschickt eingefügt: der Besuch der Dame in Trauer, die Szene mit Riccaut, dem vollkommenen Gegensatz zu Tellheim. Diese innere Wahrheit gibt dem Stücke seinen Wert gegenüber den einförmigen Typen und unwahrscheinlichen Situationen im älteren deutschen Lustspiel. Seine ungeheure Popularität verdankt es indes dem genialen Griff ins Leben der unmittelbaren Gegenwart. In freudiger Erinnerung an das Entzücken seiner Jugend schrieb der greise Goethe, durch Lessings Tat sei in das deutsche Drama erst wirklicher Gehalt gekommen. Die Handlung spielt am 23. August 1763 im Berliner Gasthof „Zum König von Spanien" und die Gegensätze, die Unruhe, der Jammer, den der erst vor einem halben Jahre beendigte Krieg auch über das siegreiche Preußen gebracht hatte, sind darin prächtig anschaulich gemacht. Mit den Mitteln der Poesie stellt der Dichter einen Ausgleich zwischen den feindlichen deutschen Nachbarstämmen her; die Anmut und Liebenswürdigkeit der Sächsinnen überwindet die Würde und den Starrsinn der Preußen. Im Hintergrunde steht die Gestalt Friedrichs II., der sich durch die Entscheidung von Tellheims Streitsache als ein edel denkender Herrscher zeigt. Die Figur des Riccaut dient dem Kampfe Lessings gegen die Überschätzung der französischen Äußerlichkeit und durch den Mund Minnas mahnt der Dichter, die deutsche Sprache hochzuhalten. So eröffnet das Stück „den Blick in eine höhere, bedeutendere Welt aus der literarischen und bürgerlichen, in welcher sich die Dichtkunst bisher bewegt hatte" (Goethe).

Auch durch ihre Technik läßt „Minna von Barnhelm" alle früheren deutschen Dramen weit hinter sich. Meisterhaft ist vor allem die Exposition. Durch Auseinandersetzungen zwischen den handelnden Personen werden wir in ganz natürlicher, ungezwungener Weise mit der langen Vorgeschichte, dem Ort und der Zeit des Dramas und den übrigen Voraussetzungen der Handlung, auch mit den politischen und sozialen Verhältnissen bekannt gemacht. Gleich der Traum Justs erregt Spannung und die folgenden Szenen zeigen eine Situation, die zur Entscheidung drängt. Ein ausgezeichneter Einfall ist das Protokoll, das der Wirt mit den neuangekommenen Damen aufnimmt. Vortrefflich ist ferner das Motiv des versetzten Verlobungsringes benützt, um den Konflikt auch äußerlich interessant zu gestalten. Zweimal führt der Dichter die Handlung auf einen Höhepunkt: Tellheim erreicht scheinbar sein Ziel, sich von Minna loszureißen, als

---

[1]) Sie soll in der Hauptsache auf einem wirklichen Vorfall in einem Breslauer Gasthof beruhen, doch dreht sich die Handlung des englischen Lustspiels „Das beständige Paar" von Farquhar (1699) um dasselbe Hauptmotiv: ein abgedankter Oberst weigert sich, unter so veränderten Glücksumständen seiner reichen Braut das Wort zu halten.

ihm diese den Ring — wie er glaubt, den seinen — zurückgibt; im 5. Akt erfährt er dann, daß Minna ihren Ring vom Wirt eingelöst hat, und der Verdacht, der in ihm erwacht und an Minnas scheinbarer Weigerung seine Stütze findet, droht nun ernstlich ihren Bund zu zerreißen. Obwohl Lessing die Einheit des Ortes und der Zeit als zu strenges Gesetz bekämpfte, fand er doch mit einem Tage und zwei verschiedenen Zimmern desselben Gasthofs sein Auskommen; ohne Zweifel trägt dies zur Geschlossenheit des Stückes bei.

Vorbildlich wirkte schließlich der schlagfertige Dialog, der immer aus der dramatischen Situation fließt und den Charakteren der Sprechenden angepaßt ist. Eine gewisse Sentimentalität in den Reden Minnas und Tellheims ist ebenso wie einige Züge übertriebener Großmut auf den Geschmack der Zeit zurückzuführen.

Noch stärker als „Minna" wirkte auf die Zeitgenossen **„Emilia Galotti"** ein; sie sollte eine Probe auf die in der „Hamburgischen Dramaturgie" entwickelte Theorie des Dramas sein und ist in der Tat die erste kunstmäßig gebaute deutsche Tragödie.

Schon in der Zeit des zweiten Leipziger Aufenthalts beschäftigte sich Lessing mit einer Dramatisierung der Sage von Verginia, die Livius im dritten Buch seiner römischen Geschichte erzählt. Die zur Abfassung der Gesetze gewählten Dezemvirn behalten ihre Würde auch nach Fertigstellung der zwölf Tafeln widerrechtlich bei und üben eine willkürliche Herrschaft aus. Ihr Führer, der übermütige Appius Claudius, will Verginia, die Tochter eines römischen Kriegsmanns, in seine Gewalt bringen und stiftet einen von ihm abhängigen Plebejer an, gegen Verginius die Klage auf Herausgabe seiner Tochter zu erheben, als sei sie ihm von dem Klienten nur unterschoben worden. Als Richter spricht Claudius das Mädchen seinem Helfershelfer zu. Da ersticht Verginius seine Tochter, um sie vor der Schande zu bewahren. Die Folge ist ein Aufstand des Volkes und der Sturz der Dezemvirn.

In der fertigen Gestalt übertrug Lessing die Geschichte der Verginia ebenso in moderne Verhältnisse, wie er in der Marwood die antike Medea erneuert hatte Emilia selbst erinnert in ihrer Bedrängnis den Vater an das Beispiel des Verginius und treibt ihn zur Nachahmung. Um Ausdeutungen auf die deutschen Verhältnisse seiner Zeit nicht mehr Nahrung zu geben, als es sich mit der künstlerischen Wirkung verträgt, ließ der Dichter das Stück an dem kleinen italienischen Hofe zu Guastalla zu Beginn des 18. Jhds. spielen. Da aber im Leben an den kleineren deutschen Höfen, auch an dem braunschweigischen, seither keine wesentliche Veränderung eingetreten war, lag der Vergleich Guastallas mit Deutschland nahe genug. Inzwischen hatte die politische Gärung, die sich in Frankreich vorbereitete, auch nach dem geknechteten Deutschland herübergegriffen und der Schluß der „Emilia" war ganz danach angetan, die Erbitterung des jungen Geschlechts gegen die fürstliche Tyrannei zu steigern. Da Marinelli mit bloßer Verbannung vom Hofe sehr glimpflich davonkommt, empfing man den Eindruck, daß ihn der Prinz wieder zurückrufen werde, wenn er ihn zu einer neuen Gewalttat brauchen könne, und dachte sich, daß Odoardo den Dolch besser gegen den pflichtvergessenen Herrscher gezogen hätte.

Dem Dichter war es aber im wesentlichen um den rein menschlichen Konflikt in der Seele der Heldin zu tun; da sie die Verführung durch den Prinzen fürchtet und ihrer selbst nicht sicher ist, erfleht sie von dem Vater den Tod, um ihre Ehre zu retten. Leider ist der Eindruck, den der innerlich rohe, aber äußerlich be-

strickende Prinz in der Kirche auf Emilia gemacht hat, bis zur Katastrophe nur ganz flüchtig angedeutet, der innere Zwiespalt in Emilia nicht glaubhaft dargestellt. Sie ist ohne eigentliche Schuld und deshalb wirkt ihr Schicksal nicht läuternd und erhebend, sondern niederdrückend. Wenig lebenswahr sind auch die Charaktere von Emilias Eltern, ihres Bräutigams Appiani und des vollendeten Schurken Marinelli. Von wirklicher Leidenschaft wird nur die Gräfin Orsina getrieben, ein Seitenstück zur Marwood. Auch die Sprache ist wohl sorgfältig gefeilt, aber für einen so tragischen Stoff doch zu nüchtern und verstandesmäßig.

Die Vorzüge des Dramas sind mehr in seinem Aufbau zu suchen. Wieder wird die Handlung (durch Unterredungen des Prinzen mit dem Maler Conti und mit Marinelli) vorzüglich exponiert. Die Intriganten gehen zielbewußt vor, und als der Prinz die schutzflehende Emilia fortzieht, scheint sein Plan gelungen zu sein (Höhe). Doch nacheinander greifen Claudia, Orsina und Odoardo ein und dieser führt den dem Prinzen unerwünschten Ausgang herbei. Die Einheit der Zeit ist auch hier beibehalten, der Ortswechsel ist mäßig. Durch diesen straffen Bau wurde „Emilia" ein Muster für spätere Dramatiker, besonders für Goethe und Schiller. Goethe verglich sie mit der heiligen Insel Delos, die aus der Wasserflut des damaligen deutschen Dramas emporgestiegen sei, um der Muse eine gastliche Aufnahme zu gewähren, und in Schillers Jugendstücken stoßen wir immer wieder auf deutliche Einwirkungen der Lessingschen Tragödie.

Lessings letztes Werk in dramatischer Form, **„Nathan der Weise"**, ist eine Kampfschrift, verfaßt in Fortsetzung des Streites mit dem Pastor Goeze. Über die bloße Duldung hinaus erhebt sich hier der Dichter zu einer Absage an allen bloßen Buchstabenglauben, der seiner Natur nach unverträglich ist, und zu dem Ideale einer allgemeinen Menschheitsreligion, deren Wesen die Liebe ist. Den Kern, um den das ganze Stück herumgeschrieben ist, bildet die bekannte *Parabel von den drei Ringen*, die der italienische Novellist *Boccaccio* in seinem „*Decamerone*" erzählt.

Sultan Saladin will den Juden Melchisedech in Verlegenheit setzen, um ihn für die Gewährung einer großen Geldsumme gefügig zu machen; er legt ihm deshalb die Frage vor, welche der drei Religionen er für die wahre halte, die jüdische, die christliche oder die mohammedanische. Der kluge Jude erzählt zur Antwort von einem Ringe, der als altes Erbstück einer Familie den jeweiligen Besitzer über seine Brüder erhöhte. Endlich kam er in den Besitz eines Vaters, der seine drei Söhne in gleicher Weise liebte; daher ließ er, um keinen zu verkürzen, zwei andere Ringe machen, die er selbst von dem echten kaum unterscheiden konnte, und gab vor seinem Tode heimlich jedem der Söhne einen Ring. Sie konnten nun alle denselben Anspruch erheben und niemand konnte den Streit schlichten. Ein gleiches Verhältnis bestehe unter den drei Religionen.

Bei Lessing ist die alte Parabel dadurch vertieft, daß der Ring nicht äußeres Ansehen verleiht, sondern vor Gott und Menschen angenehm macht, „wer in dieser Zuversicht ihn trägt". Es kommt also nicht auf die äußere Echtheit an (die kirchliche Überlieferung), sondern jede Religion kann ihre (innere) Echtheit nur durch das beweisen, was sie für die allgemeine Sittlichkeit und die Humanität leistet. Der verdient die Liebe Gottes und der Menschen, der ohne Vorurteil alle Guten wie seine Brüder behandelt, mag er nun welcher Religion auch immer angehören. Zu so erhabener Gesinnung bekehrt Nathan auch die andern edlen

Charaktere des Stückes, Saladin und den Tempelherrn. Dieses Evangelium der Humanität wurde auch von manchen Theologen, wie Herder, begeistert begrüßt und unsere Klassiker, Goethe und Schiller, sind gleichfalls von Lessings Überzeugung durchdrungen.

Die freierfundene eigentliche Handlung des „dramatischen Gedichts" ist romanhaft und wenig wahrscheinlich. Es kam Lessing darauf an, um die durch ihre edle Gesinnung verbundenen Personen auch ein Familienband zu schlingen: Der Tempelherr und Recha, Nathans Pflegetochter, stellen sich als Geschwister, Kinder eines Bruders Saladins, heraus. Ort der Handlung ist Jerusalem zur Zeit des dritten Kreuzzugs; dort lebten die Anhänger aller drei Religionen beisammen und waren aufeinander angewiesen. Die Tendenz der Streitschrift verleitete den Dichter allerdings zur Einseitigkeit; denn gegen Nathan und Saladin stechen die Vertreter des Christentums: der unduldsame Patriarch, der geradezu als eine Karikatur Goezes gedacht war, der hitzige (religiös indifferente) Tempelherr und der einfältig-fromme Klosterbruder, unvorteilhaft ab.

Von großer Bedeutung ist die metrische Form des Werkes, der fünffüßige Jambus, der für die dramatische Behandlung vorzüglich geeignet ist. Dieses Versmaß wurde durch Lessings Vorbild zum herrschenden im deutschen Drama.

Wie Klopstock und Wieland wirkte Lessing auch auf Österreich ein. In Wien wurde Freiherr Josef von **Sonnenfels** aus Nikolsburg zum „österreichischen Lessing". Er hatte als Jurist einigen Anteil an der Abschaffung der Folter, in seiner Wochenschrift „Der Mann ohne Vorurteil" verfocht er die Ideen der Aufklärung und mit den „Briefen über die Wienerische Schaubühne", die gleichzeitig mit der „Hamburgischen Dramaturgie" erschienen, strebte er wie Lessing eine Reform des Theaters an. Er fand in Wien ähnliche Verhältnisse vor wie einst Gottsched in Leipzig und empfahl gleich diesem im Kampfe gegen die rohen und unflätigen Hanswurstpossen, die in Österreich ausnehmend beliebt waren, das regelmäßige Drama nach französischem Muster. Sonnenfels fand einen mächtigen Bundesgenossen in Josef II., der ihm sonst nicht freundlich gesinnt war; 1776 erhob der Kaiser das „Theater nächst der Burg" (später gewöhnlich „Burgtheater" genannt) zum Hof- und Nationaltheater und machte es zu einer Pflegestätte der höhern dramatischen Literatur. Im Laufe des 19. Jhds. wurde es die erste Bühne Deutschlands. Die volkstümliche Posse wurde durch diesen Aufschwung des höheren Dramas nicht verdrängt, sondern im Leopoldstädter Theater zur Märchenkomödie und zum realistischen Volksstück weitergebildet.

3. Die zweite Blütezeit der deutschen Literatur. Von Herders Auftreten bis zur Julirevolution (1767—1830).

Maria Theresia stirbt 1780, Friedrich II. 1786. Josef II. 1780—90, Leopold II. bis 1792, Franz II. (als Kaiser von Österreich seit 1804 Franz I.) bis 1835. 1789 Ausbruch der französischen Revolution, Januar 1793 Hinrichtung Ludwigs XVI., Schreckensherrschaft. 1792—97 der erste Koalitionskrieg (Friede zu Campo Formio). 1799—1802 der zweite Koalitionskrieg (Friede zu Luneville); der Rhein wird zur Grenze, die meisten Reichsstädte und geistlichen Fürstentümer verlieren ihre Unabhängigkeit. 1799 wird Napoleon Erster Konsul, 1804 durch Volksabstimmung

Kaiser der Franzosen. 1805 der dritte Koalitionskrieg (Schlacht bei Austerlitz). 1806 Gründung des Rheinbundes, Franz II. legt die deutsche Kaiserkrone nieder. 1806/7 der vierte Koalitionskrieg (Schlacht bei Jena und Auerstädt 1806), Friede zu Tilsit: Preußen wird zum Kleinstaat herabgedrückt. 1809 Österreichs Krieg mit Napoleon (Schlachten bei Aspern und Wagram), Friede zu Schönbrunn: Durch die Bildung eines Königreichs Illyrien wird Österreich vom Meere abgeschnitten. Aufstand der Tiroler (Hinrichtung Andreas Hofers 1810). 1812 Napoleons Zug nach Rußland. 1813 Ausbruch des Befreiungskrieges (Schlachten bei Dresden und Leipzig). 1814 Napoleons Absetzung und der erste Pariser Friede. 1815 die hunderttägige neue Herrschaft Napoleons. Schlacht bei Waterloo und der zweite Pariser Friede. Gründung der „Heiligen Allianz" und des Deutschen Bundes (39 Staaten). Der Sieg über Frankreich bedeutet auch einen Triumph der Reaktion, die sich immer härter fühlbar macht (System Metternichs und die Demagogenverfolgungen). — Das erste Drittel dieses Zeitraums ist durch die humanen Reformen im Sinne des „aufgeklärten Absolutismus" charakterisiert: das Recht wird festgelegt, die Todesstrafe beschränkt, die Folter abgeschafft; öde Strecken werden kultiviert, das Los der Armen durch Wohltätigkeitsanstalten, die Lage der Bauern durch Milderung oder gänzliche Aufhebung der Leibeigenschaft (in Österreich durch Josef II.) verbessert; straffere Verwaltung (Zentralisierung) und Erhöhung der Staatsgewalt steuert der Willkür der Beamten; der Staat begünstigt die religiöse Duldsamkeit (Toleranzpatent Josefs II.), das Volksschulwesen wird gehoben (Maria Theresia!). — Durch die Franzosenkriege wird der nationale Geist belebt, die weltbürgerliche Gesinnung verdrängt. Die Wissenschaft versenkt sich in die deutsche Vergangenheit (die Brüder Grimm, Lachmann, Savigny, der Begründer der Rechtsgeschichte, die Brüder Boisserée, die Wiedererwecker der Gotik), die Literatur stellt sich in den Dienst der nationalen Idee, die Französelei läßt nach. Zur Zeit der Befreiungskriege lodert die nationale Begeisterung mächtig empor.

Die glanzvollste Periode der deutschen Kultur spiegelt sich in manchen charakteristischen Literaturwerken als eine Zeit des ärgsten wirtschaftlichen, sozialen und politischen Druckes, zur Zeit Napoleons auch der größten nationalen Demütigung. Wenn sich die Deutschen trotz dieses Jammers im letzten Drittel des 18. Jhds. allen andern Kulturvölkern ebenbürtig an die Seite stellten, verdanken sie dies ihrer eigenen inneren Kraft, ihrem hohen Idealismus. Zwar kamen immer noch wichtige Anregungen aus dem Auslande, aber entscheidend war das Auftreten einer großen Zahl mächtiger Persönlichkeiten, in deren Wirksamkeit sich das deutsche Wesen ursprünglich und echt, tief und umfassend ausprägte. „Rühmend darf's der Deutsche sagen, — Höher darf das Herz ihm schlagen: — Selbst erschuf er sich den Wert" (Schiller, Die deutsche Muse). Das deutsche Gefühlsleben, das unter der Herrschaft des französischen Geschmacks und der mißverstandenen Autoritäten des klassischen Altertums sowie der Aufklärung, die einseitig nur den Verstand gelten ließ, in der Tiefe geschlummert hatte, brach, von Klopstock, Herder, Bürger und Goethe geweckt, auf dem literarischen Gebiet gewaltig durch und brachte Werke hervor, die noch heute so weit lebendig sind, als sich die deutsche Geistesart treu geblieben ist. Noch unbestrittener war der Sieg der Deutschen in der Musik. Auf Händel und Gluck, den Reformator der Oper, folgten die strahlend heiteren Österreicher Haydn und Mozart und alle überflügelte der machtvolle Genius Beethovens. Ihm zur Seite traten Schubert, K. M. Weber u. a. Von den Wissenschaften gelangte in Deutschland besonders die umfassendste, die Philosophie, zur Blüte. Die umwälzenden Lehren Kants er-

zeugten eine nachhaltige Gärung der Geister und wurden von seinen Schülern Fichte, Schelling, Hegel und Schopenhauer verschiedenartig fortgebildet.

Die Führung hatte aber die schöne Literatur. Ihr jäher Aufstieg wird durch eine geistige Revolution eingeleitet, die der Sturm und Drang genannt worden ist; sein Wesen ist eine Auflehnung des unterdrückten Gemüts gegen den kalten, poesiefeindlichen Verstand, der Innerlichkeit gegen die Äußerlichkeit, des Echten, Ursprünglichen, organisch Gewachsenen gegen das Künstliche, Gemachte, des Nationalen gegen das Fremde. Aus dem Sturm und Drang gingen die deutschen Dichterfürsten Goethe und Schiller hervor. Beide gerieten jedoch auf der Höhe ihres Lebens in den Bann des antiken Schönheitsideals. Sie bändigten den leidenschaftlichen Sturm in ihrer Seele und waren bestrebt, weniger ihre Wünsche als vielmehr das Leben selbst, freilich in geläuterter Form, zu gestalten. Im deutschen Geiste, aber im Stile der höchsten griechischen Vorbilder schufen sie unvergängliche Dichtungen und bewiesen, daß die Wärme und Echtheit ihres Wesens auch das fremde Gewand vertrug. Die Zeit ihres gemeinsamen Wirkens um die Wende der Jahrhunderte bringt die Vollendung der deutschen Renaissancepoesie, sie sind unsere eigentlichen Klassiker[1]). Eine Herrschaft übten sie jedoch damals nicht aus. Ihre wirklichen Erfolge erstreckten sich auf einen verhältnismäßig geringen Kreis humanistisch gebildeter Leser und auch viele geistig hochstehende Männer, so Herder, konnten sich mit ihrer antikisierenden Richtung nicht befreunden; sie war ihnen zu objektiv-kühl, bot ihrem leidenschaftlichen Innenleben zu wenig Nahrung. Nur scheinbar hatte sich der Sturm und Drang gegen Ende des Jahrhunderts beruhigt, in Wirklichkeit wallte in dem besten Teile des deutschen Volkes immer noch ein heißes Gefühl und um 1800 bricht der Enthusiasmus in der Literatur abermals durch. Es beginnt die Geistesepoche der Romantik; auch sie war anfangs auf einen engen Kreis beschränkt, erhielt aber allmählich ein volkstümliches Gepräge und machte die Literatur zu einer Angelegenheit der ganzen Nation.

A. Der Sturm und Drang.

Bis in die Sechzigerjahre des 18. Jhds. behauptete im deutschen Geistesleben trotz der starken Wirkungen des „Messias" die Aufklärung die Oberhand und hielt die pietistische Schwärmerei nieder. Der Literatur drückte die verstandesmäßige Auffassung seit Opitz den Charakter einer Gelehrtenpoesie auf. Man war überzeugt, die Alten mit Erfolg nachahmen zu können, und zahlreiche Regelbücher der Poesie waren als Anleitungen dazu gedacht. Stolz verglich man schon Klopstock mit Homer, Wieland mit dem römischen Lehrdichter Lucrez, Lessing mit Catull,

---

[1]) Der Ausdruck „klassisch" hat doppelte Bedeutung. Im eigentlichen Sinne bezeichnet er die antike und die antikisierende Kunst. Da aber die Alten als die ersten Muster galten, nahm das Wort „klassisch" auch die Bedeutung „mustergiltig", „maßgebend" an. In diesem allgemeinern Sinne sprechen wir z. B. auch von Ausgaben vieler „Klassiker", die in Wirklichkeit die Nachahmung der Antike bewußt bekämpften. Es empfiehlt sich daher, für die antikisierende Richtung die Bezeichnung „Klassizismus" zu gebrauchen.

Ramler mit Horaz, Geßner mit Theokrit, Gleim mit Anakreon; mit der Karschin, einer schlesischen Bäuerin, erschien auch eine deutsche Sappho auf dem Plan.

Da sprengten neue ausländische Einflüsse die Fesseln der Begeisterung. Die Schriften Rousseaus und der tränenreichen englischen Dichter Young, Richardson, Goldsmith und Sterne verstärkten in Deutschland die religiös gefärbte Gefühlsrichtung. Sie äußert sich einerseits als ungestüme Sehnsucht nach kraftvoller Betätigung im Leben und höchster Erkenntnis (wie in Goethes „Götz von Berlichingen" und „Faust"), anderseits als Schwermut und unnatürliche Wehleidigkeit gegenüber allen Eindrücken (wie in Goethes „Werther"). Danach nennen wir diese Zeit den Sturm und Drang oder die Empfindsamkeitsperiode. Den ersten Namen gab ein wüstes Drama von Klinger her; „empfindsam" ist Lessings Übersetzung des englischen „sentimental" in Sternes „Sentimental Journey", einem Werk, dessen Überschwenglichkeit für seine Zeit ebenso charakteristisch ist wie für die unsrige die Nervosität. „Genies" nannten sich die Stürmer und Dränger ohne Anmaßung, nur im Gegensatze zu den Nachahmern, da sie ihrem ursprünglichen Drange zu folgen erklärten.

Die stärksten Anregungen empfing der Sturm und Drang von dem französischen Philosophen und Dichter Jean Jacques **Rousseau** (1712—78). Er war in seiner Heimat seit 1750 der Wortführer der Gefühlsphilosophie gegenüber der Aufklärung. Der Verstand, lehrte er, leitet den Menschen nur irre, während die göttliche Stimme des Herzens und Gewissens untrüglich sei und allein das Glück verbürge. Nach Rousseaus ungeschichtlicher Auffassung führten die Menschen, als sie die dünkelhafte Wissenschaft noch nicht kannten, gutartig und friedlich ein sorgloses, glückliches Leben. Die Kultur hat sie wohl reicher an Kenntnissen gemacht, aber ihren Lebenskampf erschwert und sie um das Glück ihres Herzens betrogen. Daher predigen Rousseaus Schriften in immer neuen Variationen den einen Gedanken: Zurück zur Natur! Mit seinem Kampf gegen den Kastengeist der Gesellschaft, namentlich die Vorrechte des Adels, dem Pochen auf die natürlichen Rechte des Herzens und der Ansicht, daß der Staat nichts anderes sei als ein freiwilliger Vertrag einer Gemeinschaft zum gegenseitigen Schutze, arbeitete Rousseau am meisten der französischen Revolution vor.

Auf Deutschland wirkte er weniger durch seine Staatstheorie als durch sein Naturevangelium. Im „Emil" lehrte er, die Erzieher sollten die natürlichen Anlagen nicht vergewaltigen, das Kind nicht durch allzufrühen Unterricht altklug machen, es vielmehr in die Natur führen, die körperliche Entwicklung voranstellen und sich auf die Fernhaltung schädlicher Einflüsse beschränken. Unter Rousseaus Einfluß stehen alle späteren Pädagogen in Deutschland, namentlich Basedow und Pestalozzi, wenn sich auch dieser später auf einer ganz andern Bahn bewegte. Unter den Werken Rousseaus, die die gesellschaftlichen Zustände kritisierten, war der Roman „Julie ou la nouvelle Héloïse" (1761) das berühmteste. Die adelige Julie muß ihrem geliebten Lehrer entsagen und wird durch die Ehe mit einem ungeliebten Adeligen unglücklich; das gibt dem Dichter reichliche Gelegenheit zum Kampf gegen die Vorurteile des Standes. Dieses Thema wurde von den Stürmern und Drängern unzähligemal variiert. Gleich Rousseau wollten

sie nur den natürlichen Zug des Herzens gelten lassen; sie verachteten das Brotstudium und alle unfruchtbare Gelehrsamkeit, Rang und Titel, haßten alle Unterdrücker, besonders den Adel und die Tyrannen, und liebten das ungebildete, treuherzige Volk, am meisten die Bauern sowie die von der Kultur noch nicht verdorbenen Kinder. Das größte Entzücken riefen die begeisterten Naturschilderungen in der „Nouvelle Héloïse“ hervor; sie weckten eine allgemeine Schwärmerei für die Schönheiten der Natur, besonders die noch unbekannte erhabene Gebirgswelt (Anfänge der Touristik).

In der Literatur führte Rousseaus Lehre zur Ablehnung aller Theorie und Kritik. Nach der Ansicht der Stürmer und Dränger macht nicht die Bildung den Dichter aus, sondern ein von Empfindung volles Herz und die Begeisterung für große Vorbilder. „Gefühl ist alles!" und „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen", heißt es in Goethes „Faust". Dem geborenen Dichter gibt sein Gefühl unmittelbar das Richtige ein, Regeln können ihm nur schaden, nicht nützen. Damit war der Kampf gegen die Nachahmung der Antike und das Ausland gegeben; Originalität und Nationalität wurden die Hauptschlagworte der Stürmer und Dränger. Sie schöpften nicht aus Büchern, sondern aus eigenen Erlebnissen und die Betonung der Lebenswahrheit verführte sie häufig zu einem krassen Naturalismus; neben dem Schönen und Erhabenen war auch das Häßliche und Niederdrückende als Gegenstand der Kunst erlaubt. Zugunsten dieses Natürlichkeitsprinzips wurde die Form vernachlässigt. Man bevorzugte die Prosa als die natürliche Rede und ahmte die Sprechweise des gewöhnlichen Lebens nach, indem man volkstümliche Wendungen, Dialektwörter und allerlei Derbheiten aufnahm und den Satzbau absichtlich lässig behandelte. Das leidenschaftliche Temperament der Dichter tritt in Fragen und Ausrufen, im Abbrechen des Satzes und in reichem Gebrauch von Gedankenstrichen hervor; die wohlgebaute Periode wird gemieden, an ihre Stelle tritt oft nur ein Stammeln der Begeisterung.

Der Führer des jungen Geschlechts in Deutschland war Herder. Er übertrug Rousseaus Ideen auf die Literatur, lehrte die Dichtergabe als göttliche Gnade betrachten und erwies die Poesie als Muttersprache des Menschengeschlechts. Wie die Kultur überhaupt den Menschen verdorben habe, so sei im besondern durch die klassische Philologie, das pedantische Latein, der Poesie die Seele ausgetrieben worden. Durch scharfe Kritik räumte Herder mit den Scheingrößen des damaligen deutschen Parnasses auf und stellte seinen Lesern als wahres Muster echter, aus dem Herzen quellender Dichtung die Volkspoesie vor Augen. Herder erst erschloß den Deutschen auch die wahre Größe Shakespeares.

Als seine Vorläufer in Deutschland kommen Gerstenberg und Hamann in Betracht. **Gerstenberg** (s. S. 96) leitete als Kritiker von Lessing zu Herder über und fand durch die einfache, aber aufregende Handlung und die grelle Sprache seiner Tragödie „Ugolino" viel Beifall. Der Held und seine drei jugendlichen Söhne finden im Hungerturm ihren Tod. Johann Georg **Hamann**, der in dürftigen Verhältnissen (als freier Gelehrter, später als kleiner Finanzbeamter) in seiner Vaterstadt Königsberg lebte, gab, von Rousseau angeregt, eine Reihe kleinerer, zumeist philologischer Schriften heraus, deren dunkler und orakelhafter

Stil ihm den Beinamen „Magus des Nordens" einbrachte. Sein Hauptsatz war, alles Vereinzelte sei verwerflich, die Vernunft müsse durch gläubiges Gefühl ergänzt werden. Er begründete die Lehre vom Genie, das keiner Regeln bedarf, dessen Schaffen vielmehr göttlicher Eingebung entspringe. Solche Genies verehrte er in Homer und Sophokles, die Römer dagegen nannte er als kalte Nachahmer der Griechen „durchlöcherte Brunnen". Hamann hat auch zuerst wieder die Schönheiten der Volkspoesie gefühlt.

a) Johann Gottfried Herder.

Herder wurde 1744 als Sohn eines armen Schullehrers und Küsters in dem ostpreußischen Städtchen Mohrungen geboren. Der Diakon Trescho nahm den lernbegierigen Knaben als Famulus zu sich und mißbrauchte seine Kräfte. Ein Regimentschirurg entführte ihn nach Königsberg, damit er an der dortigen Universität Medizin studiere. Doch fühlte er sich bald von diesem Beruf abgestoßen und ging zur Theologie und Philosophie über. Er hatte mit bitterster Not zu kämpfen, bis er eine Lehrstelle an der Königsberger Lateinschule erhielt. Der große Immanuel Kant (1724—1804), damals erst Privatdozent, fesselte ihn durch seine Vorlesungen über Mathematik und Naturwissenschaften, zumal die Astronomie, und lenkte ihn auch auf die Schriften Rousseaus hin. Noch enger schloß sich Herder an Hamann an, der ihn im Englischen unterrichtete, auf Shakespeare hinwies und auf die Reize der Volksdichtung aufmerksam machte.

1764—69 wirkte Herder erfolgreich als Lehrer und Prediger in Riga. Damals begründete er seinen Ruhm durch die „Fragmente über die neuere deutsche Literatur" (drei Sammlungen 1766/67). Ihnen folgten 1769 die „Kritischen Wälder". In demselben Jahre riß sich Herder von Riga los und unternahm eine Reise nach Frankreich; sie bestärkte ihn in seiner Abneigung gegen die Franzosen und ihre Literatur. Er wurde dann Reisebegleiter des Prinzen von Holstein-Eutin, gab aber diese Stellung sehr bald, und zwar in Straßburg, auf. Um durch einen ärztlichen Eingriff Heilung von einem Augenübel zu suchen, blieb er in dieser Stadt vom September 1770 bis in den April 1771 und übte auf den jungen Studenten Goethe, wie dieser selbst in seiner Autobiographie bezeugt, den stärksten Einfluß aus. Von Straßburg ging Herder als Hofprediger nach Bückeburg (in der Grafschaft Schaumburg) und führte bald darauf seine Braut Karoline Flachsland, ein feinsinniges, schwärmerisch veranlagtes Mädchen, als seine Gattin heim. 1776 wurde er auf Betreiben Goethes, der inzwischen der Vertraute des Herzogs von Sachsen-Weimar geworden war, als Generalsuperintendant nach Weimar berufen und machte sich hier auch um die Hebung des Schulwesens verdient. Die innige Freundschaft mit Goethe ging durch Herders Schuld in Brüche und auch gegen Goethes neuen Freund Schiller nahm Herder, der von den Idealen seiner Jugend vielfach zurückkam, eine unfreundliche Haltung ein. Immer unzufrieden und auf dem Sprunge, Weimar zu verlassen, ließ sich der leidenschaftliche Mann doch immer wieder zurückhalten. Eine heftige literarische Fehde mit Kant verdüsterte seine letzten Jahre. Er starb 1803.

Herder ist wie Lessing vorwiegend Kritiker, und zwar der größte An-

reger unserer Literatur. Obwohl er in dem Ideal der Humanität mit Lessing zusammentrifft, steht er doch in ausgesprochenem Gegensatz zu ihm. Gegenüber dem scharfen Logiker Lessing lehrt der Gefühlsmensch Herder, daß die Poesie mit dem Verstande nichts zu schaffen habe, sondern aus der geheimnisvollen Quelle des Gemüts stamme, die der kalte Verstand geradezu vertrocknen lasse. Dem unbewußt schaffenden Künstler seien Regeln überflüssig, dem Kunstgenuß das Raisonnement (verstandesmäßige Zergliederung) feindlich. Die Poesie lasse sich weder erlernen noch durch Theorie fördern, wohl aber könnten die richtigen Vorbilder in dem Berufenen den poetischen Funken entzünden. Ausgehend von dem Satze Hamanns, die Poesie sei die Muttersprache des Menschengeschlechts, gelangte Herder zu der Überzeugung, daß es ein Unding sei, fremde Literatur nachahmen zu wollen. Mit einer unerhörten Gabe des Nachempfindens und Nachdichtens ausgestattet, versenkte er sich in die Poesie der verschiedensten alten und neuen, orientalischen und abendländischen Natur- und Kulturvölker, schied überall das Echte, Ursprüngliche von dem Künstlichen, Nachgeahmten und spürte dem Zusammenhang zwischen den natürlichen Lebensbedingungen der Völker und dem Charakter ihrer Dichtung nach. Dadurch wurde er der Schöpfer der wissenschaftlichen Literaturgeschichte.

Leider sind alle Schriften Herders Fragmente. Sein Gefühl reißt ihn immer wieder aus der geraden Bahn der Untersuchung, der Stoff wächst ihm unter den Händen an und so kann er kein Thema erschöpfen. Gegenüber Lessings durchsichtiger Prosa zeigt Herders Stil einen hohen poetischen Schwung; nicht immer freilich weiß er das, was er fühlt, auch gedanklich klar herauszuarbeiten und daher ist es oft schwer, ihm zu folgen.

Schon die **„Fragmente"** zeigen Herders Sprachphilosophie und Ästhetik im Keime.

Die Sprache ist nichts willkürlich Gemachtes, sondern der unmittelbarste Ausdruck des Volkscharakters, der wieder durch die klimatischen, zeitlichen, sozialen und politischen Verhältnisse bestimmt ist. Zugleich ist die Sprache die älteste Poesie; bei allen Völkern geht daher die Poesie der Prosa voran. Aus der Bildlichkeit der Sprache, den Metaphern, sehen wir noch heute, daß sich die alten Völker die ganze Natur belebt vorstellten, daß die Naturmythologie der älteste Stoff der Dichtung war. Die Erkenntnis des organischen Zusammenhanges der Sprache und Mythologie mit dem Volkscharakter führte Herder zur Bekämpfung aller Nachahmung einer fremden Literatur. Wie manche Pflanzen unter fremdem Himmel nicht gedeihen, so könne auch aus der Nachahmung der südländischen antiken Kunst im Norden nichts Lebendiges hervorgehen. Mit Winckelmann und Hamann stellt Herder den selbst bereits nachahmenden Römern die griechischen Originale gegenüber und verlangt, daß die größten griechischen Dichter, Homer voran, in ihrem Geiste übersetzt werden. Doch nicht Muster zur Nachahmung sollen uns die Griechen sein, sondern wie die Griechen auf dem Grund ihrer Kultur eine griechische Literatur geschaffen haben, sollen wir aus unsrem Nationalcharakter heraus eine originelle deutsche Dichtkunst begründen. Es ist überhaupt falsch, im Verstand und der (klassischen) Bildung die Quellen der Dichtung zu sehen. Sie ist vielmehr Sache des Gemüts und der Phantasie und diese Kräfte waren und sind in dem Naturmenschen viel stärker entwickelt als in uns verbildeten Mitteleuropäern. Daher steckt in den kunstlosen Volksliedern unendlich mehr Poesie als in den gelehrten Nachahmungen der Alten. Herder zeigt, wie weit die deutschen Renaissancedichter hinter ihren Vorbildern zurückbleiben, und eifert im besonderen gegen die Verwendung der antiken Mythologie, die uns nur ein toter Aufputz ist. Mehr Sinn

hat es, dem Vorbilde der Engländer zu folgen, da sie ein nordisches, uns stammverwandtes Volk sind. Besonders steht uns der gewaltige Shakespeare nahe.

Diese historische Betrachtungsweise, die auf die natürlichen Lebensbedingungen der Völker Rücksicht nimmt, wendet Herder in den „Kritischen Wäldern" auf Homer an. Er preist ihn als echten Volksdichter und stellt ihn seinem schwächeren Nachahmer Vergil gegenüber, den man damals noch für den größern Dichter hielt.

Die „Abhandlung über den Ursprung der Sprache" (1772), von der Berliner Akademie mit einem Preise gekrönt, führt die Sprachtheorie der „Fragmente" weiter. Die Sprache ist den Menschen nicht von Gott plötzlich geschenkt worden, auch nicht die Fortentwicklung der schon dem Tiere eigenen Empfindungslaute (Interjektionen), sondern ein Produkt der menschlichen Intelligenz, und zwar sind die meisten Urworte als Nachahmungen der Naturgeräusche und Tierstimmen entstanden. Diese Theorie stützt Herder durch die Betrachtung der onomatopoietischen (schallnachahmenden) Elemente unserer Sprachen.

Unter dem Titel „Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter" (1773) vereinigte Herder mit seinen zwei Abhandlungen über Shakespeare und Ossian drei andere: Goethes Aufsatz „Von deutscher Baukunst", die Übersetzung eines italienischen Aufsatzes über die Gotik und einen Aufsatz über „Deutsche Geschichte", ein Stück aus der Einleitung zu der „Osnabrückischen Geschichte" von Justus **Möser** aus Osnabrück (1720—94). Ganz im Sinne Herders verlangt Möser eine stärkere Berücksichtigung der Kulturgeschichte vor der politischen Geschichte; namentlich sei die Betrachtung der wirtschaftlichen Verhältnisse für die Erkenntnis der Entwicklung des deutschen Volkes sehr ergiebig. Mösers Hauptwerk, die „Patriotischen Phantasien" (1775), eine Sammlung von klugen, weitblickenden, anregend und sorgfältig geschriebenen Aufsätzen staatsbürgerlichen Inhalts, war ein Lieblingsbuch des jungen Goethe. In „Dichtung und Wahrheit" würdigen mehrere geradezu begeistert gehaltene Abschnitte die Verdienste des „herrlichen" Mannes, der am ehesten mit Franklin zu vergleichen sei.

Die zwei Aufsätze Herders sind für die deutsche Literatur von epochemachender Bedeutung. In **„Shakespeare"** wird der größte moderne Dramatiker als ein unbewußt schaffendes Genie gefeiert. Seine Kunst ist ebenso organisch aus dem englischen Volkscharakter erwachsen wie die des Sophokles aus dem griechischen. Die tragische Wirkung ist in beiden Fällen gleich, doch sind die Mittel, durch die sie erzielt wird, ebenso verschieden wie die Bedingungen für das Entstehen des Dramas in Griechenland und in England und wie die Bühnenverhältnisse da und dort. Wenn also Shakespeare die Regeln des Aristoteles nicht beobachtet, so bedarf er keiner Entschuldigung (vgl. Lessings „Literaturbriefe" und „Hamburgische Dramaturgie"), diese Regeln finden vielmehr auf ihn gar keine Anwendung. Herders Hymnus entfesselte in Deutschland erst die rechte Shakespeare-Begeisterung und trug im Drama der Stürmer und Dränger seine Früchte. — Mit allen Zeitgenossen sah Herder in der Sammlung Macphersons echte Volksdichtungen und nahm sie daher zum Ausgangspunkt einer Charakteristik des Volksliedes, wie er als erster statt „Gassenlied" sagte, in seinem **„Auszug aus einem Briefwechsel über**

Ossian und die Lieder alter Völker". Im Volkslied zeigen sich die Grundkräfte der Poesie, Phantasie und Gemüt, am reinsten und unmittelbarsten. Je wilder, d. i. je lebendiger, freiwirkender ein Volk ist, desto lebendiger, sinnlicher, ergreifender seine Lieder. Sie strömen aus der Tiefe einer durch Gelehrsamkeit noch nicht gelähmten Seele und sprechen daher (durch ihren Rhythmus und die ihnen innewohnende Melodie) zum Herzen, während uns das am Schreibtisch zusammengeklügelte Gedicht eines gelehrten Verfassers kalt läßt. Herder fordert auf, die deutschen Volkslieder zu sammeln, wie der englische Bischof Percy in seinen „Reliques of ancient English Poetry" (1765) die altenglischen und altschottischen Volkslieder gesammelt hat.

Da niemand diesem Aufrufe folgen wollte, ging Herder selbst ans Werk und gab 1778 und 1779 seine **„Volkslieder"** heraus. Der Zusatz „nebst untermischten andern Stücken" bezieht sich auf einige Gedichte bekannter Verfasser, die der Herausgeber wegen ihres volkstümlichen Tons aufnahm: der Sappho, des Horaz, Shakespeares, Simon Dachs (Ännchen von Tharau), Goethes (Röschen auf der Heide, Der Fischer) und von Claudius (Abendlied). Von den eigentlichen Volksliedern ist nur ein kleiner Teil deutsch, die übrigen sind Übersetzungen aus verschiedenen Sprachen, und zwar nicht nur aus europäischen Kultursprachen, sondern auch aus der Poesie von Naturvölkern, wie Letten, Grönländern, Lappländern, Morlacken, Indianern. Nicht unzutreffend nannte ein späterer Herausgeber diese reichhaltige Blütenlese „Stimmen der Völker in Liedern". Herders Fähigkeit, aus der Dichtung einer Nation ihre Seele herauszufühlen und ein fremdes Gedicht bis auf den Tonfall und Rhythmus getreu wiederzugeben, bewährte sich hier aufs glänzendste.

Schon der Ossian-Aufsatz hatte der Nachahmung der Antike in Deutschland kräftig gesteuert. Der Einfluß des Volksliedes machte die deutsche Lyrik einfacher, unmittelbarer, herzlicher. Die Sammlung selbst räumte mit der gelehrten Dichterei noch mehr auf. Herder diente damit und mit einer Reihe anderer Verdeutschungen (z. B. den „Nachdichtungen aus der griechischen Literatur" und den „Nachd. a. d. morgenländischen Lit.") dem von ihm aufgestellten Ideal einer Weltliteratur in deutscher Sprache; Goethe und später die romantischen Dichter wandeln mit zahllosen Übersetzungen in seinen Bahnen.

Wie Herder Homers Gedichte als Produkte des griechischen Geistes und der griechischen Kultur betrachtet hatte, so faßte er in der „Ältesten Urkunde des Menschengeschlechts" (1774) die Bibel als Nationaldichtung der Israeliten auf und suchte ihre Eigenart aus den Kulturverhältnissen Palästinas zu erklären. Fortgesetzt werden diese Untersuchungen in der Schrift „Vom Geiste der ebräischen Poesie".

Unter den Werken der spätern Zeit ragen die unvollendeten „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit" (1784—91) hervor. Sie sind der erste großartige Versuch einer Kulturgeschichte der ganzen Menschheit unter dem einheitlichen Gesichtspunkte des Klimas und der dadurch bedingten Verschiedenheit der nationalen Temperamente und Charakteranlagen. Gegenüber der einseitig politischen Betrachtung der früheren Geschichtsforschung zieht Herder

alle geistigen Äußerungen des Menschen, besonders Kunst und Wissenschaft, heran. Von dem Philosophen Baruch de Spinoza (1632—77), der die Einheit von Gott und Welt (Pantheismus) lehrte, empfing er den leitenden Gedanken, daß die Geschichte eine Art göttlicher Erziehung sei, daß die Menschheit durch allseitige Entwicklung ihrer Anlagen der Gottheit immer ähnlicher werde. Die ungehemmte, naturgemäße Ausbildung aller Eigenschaften, die den Menschen allein auszeichnen, nähert uns dem Ideale der vollendeten Humanität. Leider brach Herder bei der Behandlung des Mittelalters ab und die ohne festen Plan geschriebenen „Briefe zur Beförderung der Humanität" ersetzen den fehlenden Teil nicht.

Die selbständigen Dichtungen Herders bedeuten wenig; gegen seine Theorie neigt er zu sehr zum Gedanklichen, Lehrhaften. Daher gelangen ihm am besten Parabeln und Allegorien (Die ewige Bürde, Die drei Freunde, Der Wettstreit, Das Kind der Sorge). Eine neue Dichtungsgattung erfand er mit der Paramythie, einer Parabel, in der Gestalten der antiken Mythologie auftreten (z. B. Der sterbende Schwan). Von Herders Legenden sind bekannt: Der gerettete Jüngling, Die wiedergefundenen Söhne, Die Ameise, Die Rosen.

Erst nach Herders Tod erschien vollständig „Der Cid", ein Zyklus von 70 Romanzen. Ihr Gegenstand sind die Heldentaten und Liebesabenteuer des sagenhaften spanischen Vorkämpfers gegen die Mauren Grafen Rodrigo Diaz de Vivar (gest. 1099), den der Volksgesang verherrlicht hatte. Leider konnte Herder nur für einen kleinen Teil der Romanzen eine spanische Quelle benützen, die übrigen beruhen auf einer französischen Prosabearbeitung, die dem Geiste der echten altspanischen Heldendichtung recht fernliegt. Trotzdem wurde Herders „Cid" ein Lieblingsbuch des deutschen Hauses. Sein Versmaß, die vierfüßigen („spanischen") Trochäen, die er gegen ihre Eigenart noch ungereimt verwendet, wurde bei den romantischen Dichtern sehr beliebt.

b) Die Göttinger und die ihnen nahestehenden Dichter.

In der Mitte zwischen der Richtung Klopstocks und dem eigentlichen Sturm und Drang steht eine Vereinigung von dichtenden Studenten in Göttingen, der Landesuniversität von Hannover, das damals mit England durch Personalunion vereinigt war und sich daher größerer politischer Freiheit erfreute als die deutschen Staaten. Der Göttinger Kreis bildete sich aus den Mitarbeitern an dem „Musenalmanach", den Boie und Gotter seit 1770 nach französischem Muster herausgaben. An einem Septembertage 1772 wurde der Freundschaftsbund in einem Eichenwäldchen bei Göttingen feierlich geschlossen. Die Jünglinge legten sich Bardennamen bei und bekannten sich durch die Bezeichnung „Der Hain" (vgl. die Klopstocksche Ode „Der Hügel und der Hain") als Schüler Klopstocks. Die hervorragendsten Mitglieder des Bundes waren: Hölty, Miller, Voß, die beiden Grafen Stolberg und der jüngere Cramer. In nahen Beziehungen zu den Göttingern standen: Bürger, Leisewitz (s. S. 144) und Claudius; auch die Brüder Jacobi waren Mitarbeiter am Musenalmanach.

Die Tendenz des Hains war ganz im Sinne Klopstocks und Herders national. Die Dichter eiferten gegen die Nachahmer der Franzosen in Deutschland und ließen

von den Franzosen nur Rousseau gelten. Als Antipode Klopstocks und wegen seiner „Unsittlichkeiten" wurde von ihnen Wieland bekämpft. Mit dem Pochen auf Nationalität und Originalität verband sich ein polternder Tyrannenhaß; die revolutionäre Stimmung, die in Frankreich zu blutigen Taten führte, tobte sich bei den sanftmütigen jungen Dichtern in Tyrannenoden aus. Im Jahre 1774 weilte Klopstock auf seiner Reise nach Karlsruhe einige Tage in ihrem Kreise und wurde lärmend gefeiert. Bald darauf rissen Leben und Tod die Mitglieder des Bundes auseinander, doch blieben die meisten Überlebenden Mitarbeiter des Musenalmanachs, dessen Herausgeber in der Folge mehrfach wechselten.

Der erste Band des Almanachs brachte fast nur Gedichte im Stile älterer Poeten, namentlich Klopstocks und Gleims, aber schon in dem folgenden schlug die Richtung Herders auf das Volkstümliche durch und in den kleinen, schlichten, sangbaren Liedern liegt die eigentliche Bedeutung des Hains. Die Göttinger griffen auch Herders Forderung mustergültiger Übersetzungen aus der griechischen Literatur mit Eifer auf.

Das eigentliche Haupt des Bundes war der Mecklenburger Johann Heinrich **Voß** (1751—1826). Als Enkel eines Freigelassenen war er von Haus aus ein geschworener Feind der Adelsherrschaft und sein Haß steigerte sich noch unter dem Druck des Hofmeisterlebens. In Göttingen studierte er Theologie und bildete sich nebenbei zu einem der ersten klassischen Philologen seiner Zeit heran. Von der Nachahmung Klopstocks in revolutionären Oden, Bardengesängen und antikisierenden Gedichten ging er zur Dichtung volkstümlicher Lieder über. Nachdem er lange Zeit als Gymnasialrektor im Oldenburgischen gewirkt hatte, hielt er sich einige Jahre in Jena auf und wurde schließlich Universitätsprofessor und Hofrat in Heidelberg. Er war kein eigentlicher Stürmer und Dränger, sondern im wesentlichen Verstandesmensch, ein leidenschaftlicher Kämpfer für die Aufklärung.

Die größten Erfolge als Dichter erzielte Voß durch seine Idyllen. Die ersten schrieb er in plattdeutscher Mundart, die seit Lauremberg in der Literatur nicht mehr verwendet worden war („De Winterawend", „De Geldhapers"). Die umfangreichste und berühmteste Idylle Voßens ist **„Luise"**, zuerst stückweise in Zeitschriften, 1795 in Buchform erschienen. Auch „Der siebzigste Geburtstag" war ursprünglich als ein Teil der „Luise" gedichtet und wurde erst später selbständig ausgeführt.

Im ersten Gesange werden wir in das Haus des Pfarrers von Grünau geführt. Zu Ehren des Geburtstags seiner Tochter Luise, die der Pfarramtskandidat Walther liebt, wird ein Waldfest gefeiert. Der zweite Gesang schildert den Besuch Walthers im Pfarrhause und seine Verlobung mit der Geliebten, der dritte die Vermählung im engen Familienkreise.

Der Hauptreiz liegt in der Detailschilderung, der liebevollen Ausmalung der friedlichen Häuslichkeit und der nordischen Landschaft. Damit setzte Voß der sentimental-unwahren antikisierenden Schäferpoesie Geßners die realistischere Schilderung aus dem deutschen Landleben entgegen. Die Form ist allerdings griechisch, nicht nur das Versmaß (Hexameter), sondern auch der Stil, der immer wieder an Homer erinnert. Die Dichtung entzückte nicht bloß das große Publikum, sie gab auch Goethe die erste Anregung zu „Hermann und Dorothea". — Der

heutige Geschmack zieht jedoch die drei packenden Mecklenburger Bauerngeschichten von den „Leibeigenen“, den „Erleichterten“ und den „Freigelassenen“ vor. Berichte von Voßens Großvater, der noch leibeigen gewesen war, haben dem Dichter den Stoff gegeben.

Höchst verdienstlich ist Voßens Tätigkeit als Übersetzer. Seine ausgezeichnete Homer-Übersetzung in Hexametern (zuerst die Odyssee 1781) vermittelte denjenigen Gebildeten, die das Original nicht lesen konnten, die Kunst der griechischen Volksepen. Vorzüglich ist auch die Übertragung der Idyllen Theokrits, schwächer eine Reihe anderer Übersetzungen klassischer Autoren.

Mit Voß waren in ihrer Jugendzeit eng befreundet die Grafen Christian und Friedrich Leopold von **Stolberg**, beide wie er Tyrannenhasser. Fritz, der bedeutendere von den Brüdern, schlug später aus dem politischen Radikalismus ins Gegenteil um und trat zur katholischen Kirche über, worauf ihm Voß die Freundschaft kündigte; viele Jahre später gab er sogar eine grobe Schmähschrift gegen Stolberg heraus. In der Nachfolge Klopstocks gerieten Fritz v. Stolberg schöne Oden, wie „Der Felsenstrom“, „Homer“, „An das Meer“, eine der ersten Verherrlichungen des Meeres in deutscher Sprache. Von seinen Gedichten im Volkston sind bekannt das „Lied eines deutschen Knaben“ und das „Lied eines alten schwäbischen Ritters an seinen Sohn“. Schon vor Voß übersetzte er Bruchstücke aus der Ilias in Hexametern.

Im volkstümlichen Liede leistete auch der zarte Ludwig **Hölty** aus der Nähe von Hannover das Beste. Er litt an Lungenschwindsucht und starb früh. So geht ein elegischer Zug durch seine Gedichte und mehrere führen uns auf den Kirchhof, so die „Elegie bei dem Grabe meines Vaters“. Am schönsten drückt sich die Todesahnung des Dichters im „Vermächtnis“ aus: „Ihr Freunde, hängt, wenn ich gestorben bin, — Die kleine Harfe hinter dem Altar auf.“ Mit Vorliebe besang er den Mond und den trostbringenden Frühling („Mailied“). Im Liebeslied ahmte er mit Miller und Bürger die mhd. Minnesinger nach. Von Höltys erzählenden Gedichten war das „Feuer im Walde“ das beliebteste, von den lehrhaften „Üb' immer Treu und Redlichkeit“.

Den gleichen Ton zeigt das bekannteste Gedicht Martin **Millers** aus Ulm: „Was frag' ich viel nach Geld und Gut...?“ Eigentümlich waren ihm seine Nonnenlieder, die ihm den Namen „Nonnendichter“ eintrugen. Auch in Millers tränenreichem Roman „Siegwart, eine Klostergeschichte“, einer Nachahmung von Goethes „Werther“, nimmt ein Mädchen, von ihrem Geliebten durch Standesunterschiede getrennt, den Schleier und Siegwart tritt aus Verzweiflung in den Kapuzinerorden ein. Er wird zu einer sterbenden Nonne gerufen und erkennt in ihr seine Marianne. An ihrem Grabe bricht ihm der Gram das Herz.

Von den Dichtern, die dem Haine nahe standen, ist der Holsteiner Matthias **Claudius** neben Klopstock der größte deutsche Lyriker vor Goethe. Als ein verträumter, unpraktischer, kindlicher Mensch irrte er lange umher, bis er in Wandsbeck bei Hamburg die volkstümliche Zeitschrift „Der Wandsbecker Bote“ gründete; Herder und Goethe gehörten zu den Mitarbeitern. Als liebenswürdiger Mystiker erinnert Claudius bisweilen an die Art von Paul Gerhardt. Er ergänzt

den erhabenen Klopstock durch die rührende Treuherzigkeit und die Sangbarkeit seiner Lieder. Wie Goethe löst er alles Gedankliche in Gefühl und Stimmung auf und setzt die poetisch geschaute Natur in Beziehungen zu dem Seelenleben. Das „Abendlied" hat Herder als Beispiel volkstümlicher Lyrik mit Recht in seine Sammlung aufgenommen. Andere Liederperlen von Claudius sind: „Mein Neujahrslied" (umgearbeitet zu dem bekannten Gesang: „Stimmt an mit hellem, hohem Klang"), „Wiegenlied, bei Mondschein zu singen", „Christiane", „Rheinweinlied" („Bekränzt mit Laub den lieben, vollen Becher"), „Der Tod und das Mädchen". Unter den humoristischen Gedichten von Claudius wurde „Urians Reise um die Welt" am häufigsten gesungen.

An Goethes Jugendlyrik gemahnen auch einige Gedichte von Johann Georg **Jacobi.** Eines (Der Sommertag: „Wie Feld und Au, so blinkend im Tau") hat Goethe sogar irrtümlich unter seine Gedichte aufgenommen[1]).

Ganz anders geartet als der sanfte Claudius war der derbe, leidenschaftliche Gottfried August **Bürger,** geboren in der Neujahrsnacht 1747/48 in der Nähe von Halberstadt. Zur Blütezeit des Hains lebte er als Amtmann zu Altergleichen bei Göttingen, später wurde er Privatdozent, schließlich außerordentlicher Professor der Philosophie und Literatur an der Göttinger Universität. Not und selbstverschuldetes Unglück in der Ehe vergällten ihm das Leben und kurz vor seinem Tode (1794) machte ihn Schillers einseitig-scharfe Kritik auch an seinem Dichterberuf irre.

Bürger ist vor allem der Reformator der deutschen Ballade. Bis zu seiner Zeit verstand man in Deutschland unter „Ballade" oder „Romanze" einen niedrigen Bänkelgesang, namentlich spaßhafte Travestien antiker Götter und Helden. Auch Bürger begann in diesem Stile, bis er die Sammlung Percys kennen lernte und durch Herders Ossian-Aufsatz zu dem enthusiastischen „Herzenserguß über Volkspoesie" angeregt wurde. Über bloße Bearbeitungen von Stücken aus Percy ging er zu selbständiger Dichtung im Tone der schottischen Ballade über. Durch die **„Lenore"** (1773) wurde er mit einem Schlage berühmt. Ein plattdeutsches Volkslied und ein Gedicht von Percy gaben das Gerüst der Handlung her.

Lenorens gotteslästerliche Verzweiflung beschwört den Geist des Bräutigams, der in der Schlacht bei Prag gefallen ist, aus dem Grabe herauf. Er lädt sie auf sein Roß und jagt mit ihr bei Mondenschein durch allerlei spukhafte Erscheinungen hindurch, bis sie bei Morgengrauen auf dem Friedhof ankommen. Da steht er plötzlich als Totengerippe auf seinem Grab, und von Geistern umtanzt, haucht Lenore ihre Seele aus.

Wie die meisten Balladen bei Percy behandelt „Lenore" einen düstern, gespenstischen Stoff und vereinigt mit dem epischen Elemente das dramatische und das lyrische. In Lenorens Fragen und Wilhelms Antworten schildert der Dichter die Schrecken des nächtlichen Ritts. Die Sprache ist stürmisch bewegt, kräftig und melodisch, dabei volkstümlich schlicht; mit einem großen Aufwand von Klang-

---

[1]) Auch zu dem andern Jacobi, Friedrich Heinrich, stand Goethe längere Zeit in freundschaftlichen Beziehungen. Er versuchte sich im Roman („Allwill", „Woldemar"), sein eigentliches Gebiet war aber die Religionsphilosophie.

malereien wirkt Bürger auf das Gemüt ein. Damit war nicht nur die grobkomische Bänkelsängerballade, sondern auch die wässerige Verserzählung eines Gellert und Gleim überwunden.

Auch in seinen späteren Balladen geht Bürger immer auf die stärksten Effekte aus. Das „Lied vom braven Mann" behandelt eine wahre Begebenheit, die Gestalt des „Wilden Jägers" ist der deutschen Volkssage entnommen. In „Des Pfarrers Tochter von Taubenhain" gab Bürger seinem Adelshaß einen grellen Ausdruck.

Unter seinen volkstümlichen Liedern war das „Zechlied" am meisten verbreitet: „Ich will einst, bei Ja und Nein! vor dem Zapfen sterben." Es ist die freie Übersetzung eines lateinischen Vagantenliedes aus dem Mittelalter. Bemerkenswert sind ferner Bürgers Sonette. Da man im 17. Jhd. die Sonettform zu den leersten Spielereien mißbrauchte, galt sie den Theoretikern des achtzehnten als eine künstlerische Verfehlung. Erst Bürger gab dem Sonett würdigen Inhalt und machte es in Deutschland wieder beliebt. Auch als Übersetzer war er tätig. Seine Übertragung der Ilias in Jamben blieb freilich unvollendet. Dagegen werden die „Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen" in Bürgers vermehrter Bearbeitung noch heute gelesen[1]).

Bürgers leidenschaftliche Dichtung steht im vollen Einklang mit den Bestrebungen der eigentlichen Stürmer und Dränger, als deren größte Vertreter in ihrer Jugendzeit Goethe und Schiller anzusehen sind.

c) Goethe im Sturm und Drang (1749—1786).

Der größte deutsche Dichter hat uns in einer Reihe autobiographischer Aufzeichnungen selbst die wichtigsten Quellen zu seinem Leben gegeben. Um das Verständnis seiner gesammelten Werke zu erleichtern, begann Goethe als Greis von 60 Jahren eine Geschichte seiner Jugend bis zu seiner Übersiedlung nach Weimar; Rousseaus „Confessions" dienten ihm als Vorbild. Der Plan wuchs zu einer ausführlichen Geschichte seiner dichterischen Individualität an. 1811 bis 1814 erschienen die ersten drei Teile, der vierte wurde erst ein Jahr vor Goethes Tod (1831) fertig. Er nannte das Werk „Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit."

Die bewußte Dichtung darin beschränkt sich auf kleine Verschiebungen, Verschleierungen und Weglassungen von Tatsachen; hie und da ließ den Dichter auch das Gedächtnis im Stich. Schließlich ist der Stoff künstlerisch angeordnet, so daß sich das Werk stellenweise wie ein Roman liest. Aber von Einzelheiten und künstlerischen Rücksichten abgesehen, ist Goethes reichhaltige Darstellung zuverlässig, da sie der Dichter auf Grund einer ungeheuren Masse schriftlicher Zeugnisse schrieb und zu ihrer Ergänzung alle Freunde und Bekannten aufbot. Als Hintergrund zu seiner Entwicklung zeichnet Goethe ein farbenprächtiges Gemälde der politischen, sozialen und

---

[1]) Der Verfasser des englischen Originals, das sich auf einer ältern deutschen Sammlung aufbaut, war der Gymnasiallehrer Raspe, der vor steckbrieflicher Verfolgung aus Kassel nach London geflohen war. Wie Eulenspiegel und Faust lebte ein Baron von Münchhausen wirklich (in der Nähe von Hannover), doch ist er gleichfalls für die meisten Geschichten, die von ihm erzählt werden, nicht verantwortlich zu machen.

kulturellen, besonders der literarischen Verhältnisse. Er hat damit ein unerreichbares Muster biographischer Kunst geliefert. Durch seinen klaren, ruhig-gegenständlichen, doch warm belebten und anschaulichen Stil gehört „Dichtung und Wahrheit" zu den größten Meisterwerken der deutschen Prosa.

Mit großer Ausführlichkeit, aber ungleicher Kraft behandelte Goethe die für seine spätere Entwicklung wichtigste Zeit in der „Italienischen Reise". Kleinere Zeitabschnitte schildern: die zweite Abteilung der „Briefe aus der Schweiz" (1779), die „Kampagne in Frankreich", „Die Belagerung von Mainz", „Die Schweizerreise im Jahre 1797", „Die Reise am Rhein, Main und Neckar in den Jahren 1814 und 1815." Dazu kommen die „Biographischen Einzelheiten" sowie die „Annalen", die seit der Rückkehr von Italien ausführlicher werden. Auch die Geschichte seiner Beschäftigung mit den Naturwissenschaften hat Goethe in verschiedenen Aufsätzen dargestellt.

Die ungeheure Fülle von Briefen Goethes ist nun in der großen Weimarer Ausgabe seiner Werke vereinigt; die wichtigsten sind die an die Frau von Stein und der Briefwechsel mit Schiller, den Goethe noch selbst veröffentlicht hat. Goethes Gespräche, unter denen die mit Eckermann den ersten Platz einnehmen, hat v. Biedermann in zehn Bänden gesammelt. Von den vielen Ausgaben sind am meisten die Jubiläumsausgabe des Cottaschen Verlags und die von Heinemann (Bibliographisches Institut) zu empfehlen. Die Schriften über Goethe machen eine große Bibliothek aus. Die beste Biographie schrieb A. Bielschowsky. Zur Vertiefung: H. St. Chamberlain, Goethe. Zur ersten Einführung: Karl Alt, Goethe und seine Zeit (Nr. 99 der Sammlung „Wissenschaft und Bildung").

Johann Wolfgang Goethe wurde am 28. August 1749 in Frankfurt am Main geboren. Der Vater, Johann Kaspar G., war Doktor der Rechte, seine Mittel gestatteten ihm aber, als unabhängiger Privatmann gelehrten und künstlerischen Liebhabereien (Sammlungen) sowie der Familie zu leben; der Titel „Kaiserlicher Rat" stellte ihn den ersten Patriziergeschlechtern der alten Reichsstadt gleich. Die um 21 Jahre jüngere „Frau Rat", Katharina Elisabeth, geb. Textor, war die Tochter des Frankfurter Schultheißen. Den Gegensatz der Eltern hat Goethe in die Verse gebracht:

Vom Vater hab' ich die Statur,
Des Lebens ernstes Führen,
Vom Mütterchen die Frohnatur
Und Lust zu fabulieren.

Die gemütreiche, phantasievolle Mutter stand dem Herzen des „Hätschelhans" und seiner jüngeren Schwester Kornelia näher als der kühle, strenge, bis zur Pedanterie ordnungsliebende Vater. Durch Erzählung von Märchen weckte sie auch zuerst das poetische Talent des Knaben. Außerdem boten seiner Einbildungskraft die Bibel und eine Menge alter Volksbücher die meiste Nahrung; ein von der Großmutter geschenktes Puppentheater lenkte seine Blicke frühzeitig auf das Drama. Die ältere deutsche Literatur war in der Bibliothek des Vaters gut vertreten, Klopstocks „Messias" aber mußten die Kinder heimlich lesen, da der Vater reimlose Poesie nicht leiden mochte. Er selbst leitete mit Hilfe tüchtiger Privatlehrer ihren Unterricht. Dieser war gründlich und vielseitig; neben den alten

und wichtigsten modernen Sprachen wurden besonders die Naturwissenschaften gepflegt. Auch das Leben selbst bot Goethe mannigfache Anregungen, obwohl Frankfurt hinter den anderen großen Städten etwas zurückgeblieben war. Während des Siebenjährigen Krieges war es durch mehrere Jahre von den Franzosen besetzt und Goethes Vaterhaus beherbergte den liebenswürdigen und kunstsinnigen „Königsleutnant" Grafen von Thoranc. Goethe besuchte eifrig das französische Theater und lernte so früh das französische Drama kennen. Sehr ausführlich schildert er die Wahl und Krönung Josefs II. zum Deutschen Kaiser und die sich daran anschließenden Festlichkeiten (1764).

Die ältesten poetischen Versuche Goethes waren zahllose Gelegenheitsgedichte in der veralteten Manier der Schüler von Opitz, ferner geistliche Oden, Entwürfe zu biblischen Epen und Dramen, angeregt von Klopstock. Aus seinem dreizehnten Jahre stammen die „Poetischen Gedanken über die Höllenfahrt Christi", die gedruckt und uns so erhalten wurden.

1765 ging Goethe nach Leipzig, um hier nach dem Wunsche des Vaters die Rechte zu studieren. Er tat dies nur zum Schein; denn mehr reizten ihn die Künste, daneben eine Zeitlang die Philologie. Bei Gellert hörte er Vorträge über den Stil und bald belehrte er die Schwester: „Schreibe, wie du sprichst!" Der Maler Oeser unterrichtete ihn im Zeichnen, empfahl ihm die Schriften seines Schülers Winckelmann und lehrte ihn die Einfalt und stille Größe als Kunstideal betrachten. Auf einem Ausflug nach Dresden bewunderte Goethe in der dortigen Galerie neben den italienischen Malern die großen niederländischen Meister. In Wielands „Musarion" glaubte er den wahrsten Ausdruck des griechischen Geistes zu erkennen. Lessings „Laokoon" war ihm sehr aufklärend und an Aufführungen der „Minna von Barnhelm" in privatem Kreise nahm er tätigen Anteil.

Am stärksten wirkte auf Goethe „Klein-Paris" durch das Leben selbst ein. Wie früher Lessing eignete er sich hier gesellschaftliche Bildung an und ließ sich dabei die Freuden des ungebundenen Studentenlebens nicht entgehen. Aus einer heftigen Neigung zu der Wirtstochter Käthchen Schönkopf entstand Goethes erstes Liederbuch „Annette" und das Schäferspiel „Die Laune des Verliebten" (in Alexandrinern). Während die Gedichte unselbständig und altklug den frivolen Ton der französierenden „galanten" Lyrik und die Anakreontiker nachahmen, zeigt das Schäferspiel schon Goethes eigentümliche Richtung, eigene Erlebnisse zu gestalten: der eifersüchtige Eridon entspricht genau dem Liebhaber Käthchens. Den großen Lyriker kündigen bereits einige Gedichte in der zweiten Sammlung an, den als Notenheft veröffentlichten „Neuen Liedern".

Ungeordnete Lebensweise und schwere Unfälle führten zum Ausbruch einer Krankheit, die Goethe dem Tode nahe brachte. An seinem Geburtstage 1768 brach er, noch immer krank, von Leipzig auf und kehrte zu tiefem Verdruß des Vaters nach Frankfurt zurück. Die Folgen der Krankheit zeigten sich in einer melancholischen, grüblerischen Stimmung, doch half die körperliche Krise auch dem eigentlichen Wesen des Dichters zum Durchbruch. Unter dem Einfluß einer alten Freundin seiner Mutter, der Herrnhuterin Fräulein von Klettenberg, kehrte er sich von dem weltlichen Treiben und dem Hochmut der Wissenschaft ab und

wurde zum Mystiker. Eifrig las er theosophische und mystisch-naturphilosophische Schriften und interessierte sich sogar für die Alchimie. Am meisten zogen ihn der schwärmerische Theophrastus Parazelsus und seine Jünger an. Aus diesen Stimmungen und Studien erwuchsen die ersten Keime zum „Faust". Wenig originell ist dagegen das Lustspiel „Die Mitschuldigen" (in Alexandrinern). Goethe urteilte später selbst, es verletze das ästhetische und moralische Gefühl.

Vom April 1770 bis in den August 1771 weilte Goethe in Straßburg und empfing hier Eindrücke, die für seine dichterische Entwicklung entscheidend wurden. Als Jurist erwarb er hier die Würde eines Lizentiaten, die der Doktorwürde nicht erheblich nachstand. Doch beschäftigten ihn auch in Straßburg andere Fächer mehr, vor allen die naturwissenschaftlichen. Wie bei Herder begann sich bei ihm auf dem französischen Boden zum erstenmal ein kräftiges Nationalgefühl zu regen. Hatte er in Leipzig der Zierlichkeit und Eleganz der französischen Kultur Zugeständnisse gemacht, so begeisterten sich jetzt er und gleichgestimmte junge Männer (Lerse, Heinrich Jung, genannt Stilling, später Lenz u. a.) für derbe Natürlichkeit und Gradheit, kraftvolle Eigenart und Freiheit vom Zwang der gesellschaftlichen Heuchelei. Der revolutionäre Geist, der aus den Schriften Rousseaus und Herders wehte, hatte sich ihrer bemächtigt.

Herder hielt sich damals ein halbes Jahr in Straßburg auf und Goethe wurde so in seinen Bann gezogen, daß er sich seinen Launen willig unterordnete und allen Spott des reizbaren Mannes geduldig ertrug. In regem Verkehr wies Herder dem noch unfertigen und mit sich selbst ringenden Jüngling die Ziele, die seiner Begabung entsprachen. Er bestärkte ihn in der Abneigung gegen bloße Spekulation und unfruchtbares Wortwissen, erschloß ihm das gefühlsmäßige Wesen der Kunst und zeigte ihm neue Vorbilder echter Poesie: das Volkslied, Homer, den schwungvollen griechischen Hymnendichter Pindar und vor allen Shakespeare. Bald nach seiner Rückkehr ins Vaterhaus verfaßte Goethe zum Shakespeare-Tag eine enthusiastische Rede; er preist darin den Briten als genialen Schöpfer kolossaler Menschen und nennt ihn Freund und Bruder. Auch Goldsmith wurde durch den Roman „The Vicar of Wakefield" einer seiner Lieblingsautoren. Ein patriarchalisches Leben, wie es hier geschildert wird, hatte er im Pfarrhause des elsässischen Dorfes Sesenheim kennen gelernt. Der Liebe zu der Tochter des Pfarrers, Friederike Brion, entsprangen die herrlichen Friederiken-Lieder: Friederike, Nach Sesenheim, Willkomm und Abschied, Mit einem gemalten Bande, Mailied. Eine Beziehung auf Friederike liegt auch in dem „Heidenröslein" vor, das sich an ein altes Volkslied anschließt.

Diese Gedichte zeigen den Charakter des Goetheschen Liedes schon voll entwickelt. Goethes Poesie ist aus einem tändelnden Spiel zu einem ungesuchten Ausdruck des wirklich Gefühlten geworden, zu „Bruchstücken einer großen Konfession". Noch finden wir hie und da den hergebrachten Apparat der Anakreontik, doch ist alles, was der Dichter sagt, wirklich empfunden. Anschaulichkeit, Kraft der Stimmung und melodischer Wohllaut sind die Vorzüge der echten Goetheschen Lyrik. Schon in Straßburg wurde sein Grundsatz: „Bilde, Künstler, rede nicht, nur ein Hauch sei dein Gedicht!" Obwohl er stärker und eigenartiger fühlte als ein normaler Mensch, strebte er doch in der Poesie nach dem Gemeingiltigen, dem, was jeder mit ihm empfinden

kann. Er mied im Liede allzu stürmischen, überreizten Ausdruck, enthielt sich allzu persönlicher Anspielungen und strebte eine gewisse Objektivität an. Deshalb kann der Reiz seiner Lyrik auch nie veralten. Die Natur war ihm Mutter, Freund und Geliebte; er lauschte ihr alle Geheimnisse ab und wählte aus ihrem Reichtum die passendsten Züge heraus, um für seine Gefühle äußere Bilder zu finden. In der Natur sah er „der Gottheit lebendiges Kleid", und indem er gleich den Dichtern der Naturvölker ihre Erscheinungen personifizierte, schuf er selbständig eine neue Naturmythologie. Dem bei aller Tiefe maßvollen Ausdruck der Leidenschaften dienen einfache, schmucklose Worte, naheliegende Bilder und Vergleiche. Der Einfluß des Volksliedes ist unverkennbar.

Auf die Anregungen Herders geht auch der Aufsatz „Von deutscher Baukunst" zurück, den Herder später in die Blätter „Von deutscher Art und Kunst" aufnahm. Der antikisierenden Baukunst der Romanen wird die Gotik als die deutsche entgegengestellt und Erwin von Steinbach, der Erbauer der Fassade des Straßburger Münsters, als nationaler Künstler gefeiert.

Nach Frankfurt zurückgekehrt, ließ sich Goethe als Advokat nieder. Da ihm der Vater einen großen Teil der Geschäfte abnahm, blieb ihm für Wanderungen, Lektüre (namentlich griechischer Dichter) und literarische Produktion Zeit genug übrig. Zu dem älteren Plane des „Faust" war in Straßburg ein neuer hinzugekommen, der nun zuerst in Angriff genommen wurde: die Geschichte Gottfrieds von Berlichingen. Von der Schwester gedrängt, warf Goethe das Drama in sechs Wochen des Spätherbstes 1771 aufs Papier. Herder war davon sehr befriedigt, schrieb aber an Goethe selbst in seiner unliebenswürdigen Art, Shakespeare habe ihn ganz verdorben, und bewog den Dichter, an eine gründliche Umarbeitung zu denken. Doch kam diese erst Anfang 1773 zustande. Inzwischen war Lessings „Emilia Galotti" erschienen und wirkte mit ihrer kunstvollen Komposition und maßvollen Sprache auf die Umarbeitung des allzu grellen und formlosen Stückes sehr günstig ein. Im Juni 1773 erschien **„Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand.** Ein Schauspiel" im Selbstverlag des Dichters.

Die Quelle Goethes war die Autobiographie Götzens, die erst im 18. Jhd. gedruckt worden war. Der junge Stürmer und Dränger sah in dem tapferen, ehrlichen Haudegen ein Idealbild und beschloß, sein Andenken zu retten. Die Chronik bot ihm ein buntes Gewirr von Streitigkeiten und Fehden und das eigentliche Dramatische mußte er erst hinzudichten; Weislingen und Franz, Adelheid und Maria sind erfundene Personen. Unhistorisch ist auch das Ende des Helden; der geschichtliche Götz schwört nach dem Bauernkriege abermals Urfehde und stirbt lange danach eines friedlichen Todes. Auch hinterläßt er eine zahlreiche Nachkommenschaft.

Trotz der einschneidenden Umarbeitung ist die Komposition sehr lose. Eigentlich gehen zwei Dramen nebeneinander her, die Geschichte Götzens und das allzu breit angelegte Weislingen-Drama, und dazu kommen mehrere Episoden. Mit genialem Blick hat Goethe aus der Chronik die brauchbarsten Geschehnisse herausgegriffen: die Fehde mit dem Bischof von Bamberg, den Kampf gegen den schwäbischen Bund und Götzens Teilnahme am Bauernkrieg. Doch ist die Verbindung (Überfall der Nürnberger Kaufleute, Wahl Götzens zum Bauernführer) vom dramatischen Gesichtspunkte mangelhaft und beruht nur auf der Person des Helden. Die friedliche Pause nach seiner Befreiung aus Heilbronn läßt die Götz-Handlung geradezu in zwei verschiedenartige Teile zerfallen. Das Stück umfaßt einen Zeitraum von vielen Jahren, der Ort der Handlung wechselt 54 mal, öfter

ohne ersichtlichen Grund. Geflissentlich setzt sich der Schüler Herders über die Lehre von den drei Einheiten hinweg. Die Handlung sollte nur die „Lebensstöße" des Helden vor Augen führen, die Charaktere und die Tendenz sollten die Hauptsache sein.

Das Schicksal Götzens war für Goethe ein Symbol. Als Jünger Rousseaus fühlte er sich dem Helden innerlich verwandt. Götz ist gegenüber der politischen und sozialen Ungerechtigkeit und der sittlichen Verderbnis der hereinbrechenden Neuzeit der Vertreter des alten Heldengeistes, der kraftvollen Natur, die die wahre Sittlichkeit in sich schließt. Die Ähnlichkeiten zwischen seiner Zeit und der Zeit seines Helden zogen Goethe besonders an und er hob sie einseitig und stärker hervor, als der Historiker zulassen könnte. Wie das deutsche Kaisertum zu Goethes Zeit fast nur noch ein leerer Titel war, so schildert Goethe den Kaiser Max als müden, schwachen Mann. Die Reichstruppen benehmen sich ebenso feig wie in der Schlacht bei Roßbach. Die Fürsten und Geistlichen haben alle Macht in den Händen und bedrohen die Reichseinheit; sie huldigen weichlichen Genüssen und bedrücken gewissenlos das Volk, besonders die Bauern. Die Städter sind erbärmliche Krämerseelen, die Vertreter des römischen Rechts (Olearius, Sapupi) bestechliche Rechtsverdreher. In dieser trostlosen Zeit sind die freien Reichsritter, wie Götz, die einzigen, die sich Rechtssinn, Ehrgefühl und nationales Bewußtsein bewahrt haben. Deshalb hält sich Götz für berechtigt, ja verpflichtet, das Faustrecht zu üben, um den bedrängten Rechte zu Hilfe zu kommen. Diese Auffassung Goethes von seinem Helden und dessen Jahrhundert war in den Aufsätzen Mösers vorgezeichnet, die später zu den „Patriotischen Phantasien" gesammelt wurden; Goethe hatte sie durch Herder kennen gelernt. Sein Götz fällt der Tücke und Hinterlist zum Opfer und mit ihm sinkt die letzte Hoffnung auf Besserung der Verhältnisse ins Grab. Götzens Untergang ist durch eigene Schuld (Bruch der Urfehde) keineswegs sittlich gerechtfertigt, sondern soll nach der Absicht des Dichters elegisch und niederdrückend wirken. Männer wie ihn verträgt die schlechte Zeit nicht. Damit wird das Drama zum flammenden Protest des Dichters gegen seine eigene Zeit.

Das frei ersonnene Weislingen-Drama, das mit der Geschichte Götzens geschickt verknüpft ist, sollte durch eine Liebesgeschichte das Interesse beleben, doch ist es zu breit geraten und schädigt die Einheit der Handlung. Wie der schwache Held in Shakespeares „Antonius und Kleopatra" schwankt Weislingen, ein Gegenbild zu Götz, zwischen der engelgleichen Maria und der teuflischen Adelheid hin und her. Seine Reue kannte der Dichter aus Erfahrung; er selbst hatte ja Friederike Brion die Treue gebrochen. Um die dämonische Anziehungskraft Adelheids zu veranschaulichen, erfand er die Gestalt des Knappen Franz, mit dem in Leben und Tod auf Götzens Seite Georg kontrastiert, und eine Neigung des Thronfolgers Karl zu Adelheid. Im Gegensatz zu ihr steht außer der etwas schattenhaften Maria Götzens Hausfrau Elisabeth; sie hat den Namen und den Charakter von Goethes Mutter. Den treuen Mann, dessen Schutze der sterbende Götz sein Weib empfiehlt, hat Goethe nach seinem Straßburger Freunde Lerse genannt.

Auch in der Sprache war der Dichter bestrebt, den Ton des groben Jahrhunderts festzuhalten. Kraft, Anschaulichkeit und Volkstümlichkeit des Ausdrucks

stellte er über die Glätte und grammatische Richtigkeit. Öfter lehnte er sich wörtlich an seine Quelle an und entnahm ihr manche derbe Wendung. — Ausgezeichnet ist es Goethe gelungen, im „Götz" ein breites Kulturbild zu entwerfen. Alle Stände und Verhältnisse sind berücksichtigt; mit der Figur des Bruders Martin, bei dem Goethe an Luther dachte, spielt auch die Reformation herein.

Die Wirkung des „Götz" war ungeheuer. Gegenüber dem Renaissancedrama war ein nationales Drama nach dem Muster Shakespeares geschaffen. Außer Goethes Freunden waren besonders Klopstock, Bürger und die Dichter des Hains entzückt. Goethe wurde mit einem Schlage der Führer der literarischen Revolution. In nächster Beziehung zum „Götz" steht eine lange Reihe von Dramen, deren Inhalt die Fehden alter Ritter bilden. Zu den Ritterstücken traten zahlreiche Ritterromane, die sich von den romantischen Motiven des „Götz" nährten.

Daß Goethe seine ursprüngliche Scheu vor der Öffentlichkeit überwand und den „Götz" herausgab, ist ein Verdienst seines Freundes Johann Heinrich Merck, Kriegszahlmeisters in Darmstadt. Merck war ein vielseitig gebildeter, geistreicher Mann, mit durchdringendem Blick für menschliche Schwächen und Torheiten begabt, namentlich aller Empfindelei abgeneigt. Er hat Goethe viele Züge für den Mephistopheles im „Faust" geliefert. Merck erkannte richtig Goethes Art, dem Erlebten poetische Gestalt zu geben, und trieb ihn zu scharfer Selbstkritik an. Eine Zeitlang redigierte er die „Frankfurter Gelehrten Anzeigen"; durch die eifrige kritische Mitarbeit Herders und Goethes war damals diese Zeitschrift das Hauptorgan der Stürmer und Dränger. Merck, Herder, dessen Braut und einige Hofdamen bildeten in Darmstadt einen Zirkel, in dem sich Goethe gern bewegte. Merck bewahrte ihn mit seinem kalten Verstand davor, sich an die empfindsame Schwärmerei zu verlieren, der namentlich die weiblichen Mitglieder des Kreises huldigten. Er trug auch dazu bei, Goethe aus einer Leidenschaft zu reißen, die ihn aufs tiefste erschütterte.

Im Sommer 1772 hielt sich Goethe vier Monate lang in Wetzlar auf, um dort an dem Reichskammergericht seine juristischen Kenntnisse zu bereichern. Er wurde hier mit dem wackern Legationssekretär Kestner bekannt und bald darauf auf einem ländlichen Ballfeste mit dessen Braut Charlotte Buff. Goethe wurde im Hause ihres Vaters, eines verwitweten Amtmannes, ein gern gesehener Gast und seine Neigung zu Charlotte wuchs bald zu ernster Leidenschaft an. Lottes Festigkeit erleichterte es ihm, sich zu beherrschen und in der vorherbestimmten Zeit Wetzlar zu verlassen. Auf einer kleinen Rheinreise lernte er im Hause der Jugendgeliebten Wielands Sophie von Laroche zu Ehrenbreitstein deren schöne Tochter Maximiliane kennen. Sie machte Eindruck auf ihn und nach der Vermählung Charlottens mit Kestner wich der verstörende Zauber noch mehr einer angenehmen, friedlichen Erinnerung. Anfang 1774 kam Maxe Laroche als Gattin des Kaufmannes Brentano nach Frankfurt. Goethe erneuerte die Bekanntschaft, mußte aber infolge der Eifersucht des Gatten seine Besuche einstellen. Jetzt fand er die Stimmung, seine Wetzlarer Erlebnisse dichterisch zu verwerten, um sich dadurch von seiner Leidenschaft völlig zu befreien. Im Frühjahr 1774 schrieb er den Roman **„Die Leiden des jungen Werthers"** nieder.

Kestner erscheint darin als Albert und ist in ungünstigere Beleuchtung gerückt. Lotte hat ihren Namen behalten, aber (namentlich im zweiten Teil, wo sie als Frau erscheint) einige Züge von Maxe Brentano bekommen. Zu dem Selbsterlebten gesellte sich das Schicksal des jungen Jerusalem, Sekretärs bei der braunschweigischen Gesandtschaft in Wetzlar. Er war ein selbstquälerischer Grübler, der lieber in seinen Träumen als in der Wirklichkeit weilte, unter der Mißgunst seines Vorgesetzten und Zurücksetzungen in der adeligen Gesellschaft litt und sich mit der hoffnungslosen Liebe zu einer vornehmen Frau trug. Einige Wochen nach Goethes Abreise erschoß er sich unter Umständen, die im „Werther" treu wiedergegeben sind. Auch sonst entsprechen viele Einzelheiten des Romans genau der Wirklichkeit.

Vieles hat Goethe seinem literarischen Vorbilde, Rousseaus „Nouvelle Héloïse", zu verdanken. Mit Rousseau berührt er sich in den sozialen Tendenzen (Liebe zum Volk und den Kindern, Kampf gegen den Dünkel der höheren Klassen), in der glühenden Sprache der Leidenschaft, die in Deutschland bisher unerhört war, und in den prachtvollen Naturschilderungen; mit höchster Kunst hat sie der deutsche Dichter zu der jeweiligen Stimmung des Helden in Beziehung gebracht. Von Rousseau und dem älteren Richardson übernahm Goethe auch die Briefform: Werther selbst berichtet von seinen Leiden einem Freunde und der Dichter gibt sich für einen Herausgeber der Briefe aus; nur am Schluß ergreift er selbst das Wort. Im ganzen steht Goethe hoch über seinem Vorbilde. Wundervoll hat er die Leidenschaften und Stimmungen abgetönt und die erlebten Züge gestalteten sich in seiner Phantasie zu einer eindrucksvollen Komposition, die an poetischem Reiz die Wirklichkeit weit hinter sich läßt.

Durch den „Götz" war Goethe der erste Dichter Deutschlands geworden; der „Werther" trug seinen Namen durch die ganze Welt. Nach wenigen Jahren malte man sogar in China Szenen aus dem „Werther" auf Porzellan. In allen Kulturländern entstanden Nachahmungen. Die Jünglinge schwärmten mit Werther, jede Jungfrau wünschte, wie Lotte geliebt zu sein. Die Kleidung Werthers (blauer Frack, gelbe Weste, Stulpenstiefel — eigentlich eine englische Tracht) wurde europäische Mode. Die herrschende Zeitstimmung: tatenscheue Grübelei, empfindsame Wehleidigkeit und die Unfähigkeit, die Härten des Lebens tapfer zu ertragen, begünstigten den Ausbruch des „Wertherfiebers", das sogar zu einer Reihe von Selbstmorden führte. Solchen Mißverständnissen suchte der Dichter später durch die Mahnung zu steuern: „Sei ein Mann und folge mir nicht nach!"

Mit der zweiten Bearbeitung des „Götz" war in Goethe der Trieb zum Drama entfesselt worden und alles drängte in ihm nach dramatischer Gestaltung. So entstand eine Anzahl von Farcen (derben satirischen Schwänken) im Tone der volkstümlichen Puppenspiele und der Fastnachtspiele von Hans Sachs; zum Teil auch im Knittelvers, den man für Hans Sachsens Versmaß hielt. Goethe ironisiert darin übermütig die weichliche Empfindsamkeit, das genialische Treiben mancher Jünger Rousseaus und andere vordringliche Zeiterscheinungen. „Satyros oder der vergötterte Waldteufel" scheint sogar ein Zerrbild Herders zu sein. Die schwächliche Darstellung des Griechentums in Wielands Singspiel „Alceste" verspottete Goethes Farce „Götter, Helden und Wieland", ein Gespräch in der Unterwelt nach dem Muster Lukians. In „Des Künstlers Erdenwallen" tröstet die Muse einen Maler über sein klägliches irdisches Schicksal.

Von den eigentlichen Dramen entstand bald nach dem „Werther“ (in einer Maiwoche 1774) zunächst der „Clavigo“ auf Grund einer Denkschrift, die Beaumarchais, der berühmte Dichter des Lustspiels „Le mariage de Figaro“, in eigener Sache herausgegeben hatte. Goethe setzt in diesem Trauerspiel seine poetische Beichte fort. Wie Weislingen verläßt Clavigo, aus ehrgeizigen Rücksichten, die Verlobte und vergißt die Pflicht der Dankbarkeit, bereut, von ihrem Bruder Beaumarchais bedrängt, den Verrat und erlangt Marias Verzeihung, wird aber unter dem Einfluß seines skrupellosen Freundes Carlos rückfällig und führt dadurch den Tod des kränklichen Mädchens herbei. An ihrer Bahre wird er sich seiner Erbärmlichkeit bewußt und nimmt den Tod von Beaumarchais' Hand als gerechte Sühne hin. Der Fortschritt über den „Götz“ hinaus liegt in der geschlossenen Form und dem geschickten Bau der Handlung. „Clavigo“ ist das bühnenwirksamste Stück Goethes. Die Stürmer und Dränger sahen gerade darin einen Abfall und Merck äußerte sich, solchen Quark dürfe Goethe künftig nicht mehr schreiben. — Die Stimmung des „Werther“ liegt über „Stella“, einem „Schauspiel für Liebende“. Ferdinand entflieht seiner Frau und entführt Stella, verläßt auch sie und wird durch einen Zufall mit beiden wieder zusammengeführt. Da entschließt er sich, wie der sagenhafte Graf von Gleichen, der aus dem Orient seine Lebensretterin als zweite Frau mitgebracht haben soll, zu einem Zusammenleben mit beiden Frauen. Später nahm Goethe an dieser Lösung selbst Anstoß und ließ Ferdinand zur Pistole, Stella zu Gift greifen. Außer zwei Singspielen, in denen die lyrischen Einlagen das Beste sind (Erwin und Elmire, Claudine von Villa Bella), wurde aber in Frankfurt kein weiteres Drama vollendet. Goethes gewaltigste Dichtung, der „Faust“, blieb Fragment (der „Urfaust“), von einem geplanten „Mahomet“ und einem „Prometheus“ wurden nur wenige Szenen ausgeführt. Tiefe Ideen sollte auch der „Ewige Jude“ entwickeln, ein erzählendes Gedicht in Knittelversen; es blieb aber bei vier genialen „Fetzen“.

In dieser fruchtbarsten Zeit war auch Goethes äußeres Leben ziemlich bewegt, da zahlreiche literarische Freunde seine persönliche Bekanntschaft suchten. Mit dem wundergläubigen Lavater (vgl. S. 104) und dem Pädagogen Basedow („Prophete rechts, Prophete links, — Das Weltkind in der Mitten“) unternahm er 1774 eine zweite Rheinreise. Er lernte dabei die beiden Jacobi kennen und Fritz Jacobi führte ihn in die Philosophie Spinozas ein; sie wurde die wichtigste Grundlage seiner Weltanschauung. Auch Klopstock weilte, von den Göttingern kommend, mit steifer Würde kurze Zeit in Goethes Vaterhause als Gast, Goethe begleitete ihn nach Darmstadt und schrieb auf der Rückreise in der Postkutsche die Ode „An Schwager Kronos“. Gegen Ende des Jahres kamen die Prinzen Karl August und Konstantin von Weimar mit ihrem Gefolge nach Frankfurt, fanden an dem Dichter des „Werther“ viel Gefallen und luden ihn ein, sie nach ihrer Rückkehr zu besuchen. Bald darauf nahm eine neue Liebe von Goethes ganzem Fühlen und Denken Besitz. Sie galt Lili Schönemann, der Tochter eines reichen Frankfurter Bankiers, einem schönen und klugen, etwas verwöhnten Mädchen. Trotz der starken Gegensätze der Familien kam es zu einer Verlobung. Aber Goethe konnte der launenhaften „Staatsdame“ nicht froh werden. Noch mehr wirkte trennend

seine Sehnsucht nach Befreiung aus dem müßigen Leben im Elternhause und der philiströsen Enge Frankfurts. Als er im Frühjahr 1775 den Besuch der Brüder Stolberg erhielt, ließ er sich von ihnen zu einer Reise in die Schweiz bewegen, um sich aus seinen inneren Wirren herauszureißen. Nach der Rückkehr wurde das Verlöbnis mit Lili gelöst. In derselben Zeit erschien Karl August, nunmehr regierender Herzog, auf der Reise zur Hochzeit mit der Prinzessin Luise von Hessen-Darmstadt abermals in Frankfurt und erneuerte bei einem dritten Besuch mit seiner jungen Gemahlin dringend seine Einladungen. Goethe nahm den verlockenden Antrag an. In den letzten Wochen seines Frankfurter Aufenthalts dichtete er eifrig an einem neuen Drama, dem „Egmont". Im November 1775 traf er in Weimar ein.

Der reichste und treueste Ausdruck von Goethes Innenleben in den letzten Frankfurter Jahren ist seine **Lyrik.** Neben Ossian und dem echten Volksliede wirkten damals besonders zwei Dichter auf ihn ein: der feierliche, wegen seiner Sprunghaftigkeit und Dunkelheit oft schwer verständliche Pindar und Klopstock, der im Darmstädter Kreise besondere Verehrung genoß. An Pindar erinnern die antike Mythologie, die Goethe freilich sehr frei behandelt, kühne Wortfügungen und andere Mittel des pathetischen Stils; Klopstocks Anregung verdankt Goethe namentlich das Versmaß seiner erhabensten Oden, die freien Rhythmen. Die Schwärmerei der Darmstädter Freundinnen bestimmte den Ton der Gedichte: Felsweihgesang, Elysium, Pilgers Morgenlied. Als empfindsamer Freund des Altertums und der Natur, die neues Leben aus den Ruinen grünen läßt, führt sich Goethe in dem Zwiegespräch „Der Wanderer" ein. Einen ähnlichen Gedanken spricht knapp der „Geistesgruß" aus. Der rechte Sturm und Drang, das Bedürfnis nach reichem, leidenschaftlichem, wechselvollem Erleben und das Vertrauen auf den eigenen Genius, spiegelt sich in stürmischen Oden und Hymnen, wie „Wanderers Sturmlied", „An Schwager Kronos", „Mahomets Gesang". Als Schöpfer fühlte sich Goethe dem Prometheus verwandt. Seine Absage an die Götter in der Ode „Prometheus" drückt Goethes eigenes Selbstgefühl aus. „Adler und Taube" zeigt den Gegensatz zwischen dem Genie, das von widrigem Geschick gebrochen ist, und den selbstzufriedenen Alltagsmenschen. Eine Anzahl von Gedichten, meist kleinern Umfangs und mit epigrammatischer Zuspitzung des Gedankens, gibt die Prinzipien von Goethes Kunstanschauung wieder: Dilettant und Kritiker, Kenner und Künstler, Kenner und Enthusiast, Sendschreiben, Künstlers Fug und Recht u. a. — Für die ersten Balladen (Der ungetreue Knabe, Der König von Thule, Rettung, Das Veilchen) standen Goethe die Sammlung Percys und Bürgers „Lenore" als Vorbilder vor Augen, doch ist er schlichter und maßvoller in der Verwendung der Lautmalerei als Bürger. Die Bearbeitung eines serbischen Volksliedes im Versmaß des Originals, den serbischen (fünffüßigen) Trochäen, ist der „Klaggesang von der edeln Frauen des Asan Aga" (in Herders „Volksliedern"). — Die Krone der damaligen Goetheschen Lyrik sind die Lili-Lieder; ihre bestrickend melodischen Verse geben mit einfachen Mitteln die innern Kämpfe des Dichters auf das ergreifendste wieder: Neue Liebe, neues Leben, An Belinden, Mit einem goldnen Halskettchen, An

ein goldnes Herz, das er am Halse trug, Auf dem See, Vom Berge. Auch bei dem „Veilchen" hat Goethe an Lili gedacht. Mit Humor schildert sich der durch Liebesketten gefesselte Dichter in „Lilis Park".

Während sich die großen deutschen Fürsten im Gegensatz zu Frankreichs Herrschern um die Literatur wenig kümmerten, fand sie in der zweiten Hälfte des 18. Jhds. bei einigen kleinern Höfen Förderung: in Wolfenbüttel, Eutin, Darmstadt, Karlsruhe, Gotha, Bückeburg. Am hellsten strahlt aber der Ruhm des kleinen Weimar; zu Wieland und Goethe gesellte sich schon ein Jahr nach Goethes Ankunft Herder, später zog Goethes Beispiel Schiller dahin und um diese Großen scharten sich einige kleinere Schriftsteller. In den Ruhm eines geistigen Mittelpunkts von ganz Deutschland teilte sich Weimar mit der benachbarten Universitätsstadt Jena, die zum Herzogtum Weimar gehörte. Hier weilte durch ein Dezennium Schiller, hier bildete sich um 1800 die romantische Schule. Ihren Weltruf verdankte aber die Jenenser Universität der Philosophie Kants, die von hier aus — ein Verdienst des Professors Reinhold — ihren Siegeszug antrat, und Kants Schülern Fichte, Schelling und Hegel, die neben- und nacheinander in Jena lehrten.

Die Begründerin des Weimarer Musenhofs, die Herzogin-Mutter Anna Amalia, war nicht nur eine ausgezeichnete Regentin, sondern auch eine hochgebildete Frau. Nachdem sie die Herrschaft an ihren Sohn Karl August abgetreten hatte, widmete sie sich ganz der Literatur und lernte sogar bei Wieland Griechisch. Auch der junge Herzog, nach Goethes Urteil ein geborener großer Mensch, vereinigte mit praktischer Tüchtigkeit ein feines Verständnis für die Kunst. Unter den Hofleuten und höheren Beamten des Herzogtums befanden sich gleichfalls hervorragende Männer, wie später Schiller schrieb, „lauter Menschen, die man an einem Ort nie beisammen findet". Besonders freundschaftlich verkehrte Goethe mit dem Major von Knebel, den er als den Begleiter der Prinzen schon in Frankfurt kennen gelernt hatte. Wieland war durch einen liebenswürdigen Brief Goethes versöhnt worden, empfing den jungen Dichter mit großer Wärme und blieb zeitlebens sein Freund. Gleich herzlich waren in der ersten Zeit die Beziehungen zu Herder; besonders verband ihn mit Goethe das Studium der Philosophie Spinozas. Von den Damen des Hofes, die an dem geistigen Leben Anteil nahmen, fesselte Goethe am stärksten die um sieben Jahre ältere Charlotte von Stein, Gattin des Oberstallmeisters. Die Bewunderung ihrer mannigfachen Vorzüge steigerte seine Phantasie zu tiefer, hochgestimmter Liebe. Er sah in der etwas kühlen, ihm keineswegs ebenbürtigen Frau das Ideal reiner Weiblichkeit und machte sie in zahlreichen Briefen zu seiner innigsten Vertrauten. So beerbte sie in seinem Herzen die Mutter, die Schwester und Lili.

Anfangs weilte Goethe in Weimar nur als Gast und hatte keinen Grund, sich von dem burschikosen, ausgelassenen Treiben des feurigen Herzogs und seines Gefolges fernzuhalten. Doch auch als Genosse im unbändigen Lebensgenuß wirkte er günstig auf Karl August ein, und als ihm dieser wichtige Staatsgeschäfte anvertraute, versah er sie nicht nur mit dem größten Ernst und der größten Gewissenhaftigkeit, sondern wußte auch den Herzog zum vollen Bewußtsein seiner schweren

Pflichten zu erziehen. In dem großen Gedicht „Ilmenau“ blickt er mit Freimut auf die tolle Zeit und mit Befriedigung auf die erfreuliche Wandlung zurück; es ist das schönste Lobgedicht, das je einem Fürsten zugeeignet worden ist. 1776 wurde Goethe Geheimer Legationsrat und Mitglied des Ministerrats, 1782 als Kammerpräsident (Finanzminister) der erste Beamte des Herzogtums; in demselben Jahre wurde er gegen seinen Willen geadelt. Er hatte nicht nur die Aufsicht über die Angelegenheiten der Kunst, Wissenschaft und Schule, sondern verwaltete auch nach- und nebeneinander das Kriegswesen, den Wegebau, die Finanzen u. a. Als Freund der Naturwissenschaft widmete er besondern Eifer dem Berg- und Forstwesen. Die vielseitige, mühevolle und aufopfernde Tätigkeit für das Wohl einer großen Gemeinschaft bereicherte seine Kenntnis der Welt, vertiefte seine Anschauung vom Leben und ließ ihn zum besonnenen Manne reifen. Besonders seit der zweiten Schweizerreise, die er 1779 mit dem Herzog machte, nahm sein Wesen etwas Gemessenes, Feierliches an.

Bald begann indes bei aller Befriedigung, die ihm seine verdienstvolle staatsmännische Tätigkeit gewährte, ein innerer Schmerz an ihm zu zehren; denn der Dichter kam gegenüber dem Weltmann zu kurz. Es fehlte an Zeit und Stimmung für größere Aufgaben, auch mußte Goethe sein poetisches Talent häufig genug in den Dienst höfischer Unterhaltung stellen. Das handschriftliche „Tieffurter Journal“ und ein Liebhabertheater dienten den im Durchschnitt nicht allzu hohen literarischen Ansprüchen der Hofgesellschaft, mit seinen tiefsten Dichtungen konnte sich Goethe nur an ein ganz kleines Publikum wenden. Mit Ausnahme einiger kleinerer Gedichte veröffentlichte er damals nichts. Die meisten der anspruchslosen Hofdichtungen sind Singspiele: Lila, Der Triumph der Empfindsamkeit (darin das schöne Monodrama „Proserpina“), Die Fischerin; Scherz, List und Rache. Einige „Maskenzüge“ sind der Text zu lebenden Bildern. Unvollendet blieb eine Bearbeitung der „Vögel“ des Aristophanes. Goethe überträgt darin die politische Satire der griechischen Komödie auf die literarischen Verhältnisse seiner Zeit. Für das Weimarer Liebhabertheater ist auch das reizende kleine Schauspiel „Die Geschwister“ verfaßt, ein Ausdruck für Goethes Verhältnis zur Frau von Stein. Liebevoll malt darin Goethe das äußerlich enge, seelisch reiche Leben einfacher Menschen.

Charlotte hat Wilhelm zu einem ordentlichen Manne gemacht, doch ist sie gestorben, bevor er sie noch als Frau heimführen konnte, und hat ihm ihre Tochter Marianne hinterlassen. Sie wächst als seine Schwester auf und führt ihm die Wirtschaft. Als ein Freund Wilhelms um ihre Hand wirbt, werden sie sich ihrer Liebe bewußt und Wilhelms Erklärung, daß Marianne nicht seine Schwester ist, führt die glückliche Lösung herbei.

In Kaufmannskreise führt auch der Anfang eines erst später vollendeten Romans, **„Wilhelm Meisters theatralische Sendung“** (seit 1777). Die Fortsetzung macht das Werk zu einem Theaterroman, doch läßt manches vermuten, daß der Dichter von vornherein einen Erziehungsroman in der Art von Wielands „Agathon“ plante.

Schon seit den ersten Jahren der Kindheit und einer ersten Puppenspielaufführung kennt der Kaufmannssohn Wilhelm Meister nichts Höheres als die Bühne. Als Jüngling versucht er

sich in dramatischen Plänen. Er liebt auch eine Schauspielerin, Mariane. Der falsche Verdacht, daß sie ihm untreu sei, stürzt ihn in Krankheit und raubt ihm für eine Zeit alle Illusionen. Aber nach einigen Jahren kaufmännischer Tätigkeit gerät er auf einer Geschäftsreise wieder in Gesellschaft von Schauspielern und ihre Directrice Madame de Retti — sie trägt deutlich die Züge der berühmten Neuberin — weiß seine neubelebte Theaterleidenschaft auszunützen und ihn zu erheblichen Geldopfern zu bewegen. In seinem Trauerspiel „Belsazar" betritt er selbst mit Erfolg die Bretter. Bei der zweiten Aufführung kommt es durch das widerwärtige Gebaren eines trunksüchtigen Schauspielers zu einem lärmenden Skandal und die Prinzipalin läßt darauf ihre Truppe im Stich. Trotz dieser und anderer schlimmer Erfahrungen harrt Wilhelm bei den Schauspielern aus und zieht mit ihnen nach H. (Hamburg), um ihnen dort bei dem großen Theater, das der ihm bekannte Serlo leitet, Aufnahme zu verschaffen. Der Schauspieler Melina und seine Frau, die leichtsinnige Philine, Mignon, ein rätselhaftes Kind, das de Retti aus den Händen gemeiner Seiltänzer befreit hat, und ein alter Harfner, dessen melancholische Lieder auf ein schweres, schuldvolles Schicksal hindeuten, spielen mannigfach in Wilhelms Leben hinein. Ein Graf nimmt die Truppe auf sein Schloß und Wilhelm tritt hier adeligen Kreisen näher. Einer von den Gästen, der weltkluge, satirische Jarno, lenkt ihn auf die Dramen Shakespeares hin; ihre gewaltige Wirkung macht ihm klar, daß er nicht zum Dichter berufen ist. Auf der Weiterreise wird die Schauspielergesellschaft von Räubern ausgeplündert, Wilhelm verwundet. Eine vornehme junge Dame nimmt sich des Hilflosen an und übergibt ihn der Pflege eines Chirurgen. Genesen gelangt er nach H., wird von Serlo und dessen unglücklicher Schwester Aurelia freundlich empfangen und setzt die Aufnahme von Melinas Leuten durch, indem er sich selbst dem Theater Serlos verpflichtet. — Hier endet (mit dem 6. Buche) das alte Manuskript, das uns in einer Abschrift bekannt geworden ist.

Breite Schilderungen der Umwelt und viele Episoden erweitern das realistische Kulturgemälde, das Goethe in der Art der komischen Romane der Engländer, so des berühmten „Tom Jones" von Fielding, und mit der Lebenstreue des echten Stürmers und Drängers entwirft. Er hat darin viele Jugenderlebnisse verwendet, vor allem seine eigene Beschäftigung mit dem Theater und dem Drama. Der überaus lebendige Stil erhebt sich mit Absicht nur wenig über die Alltagssprache mit ihren Nachlässigkeiten und Derbheiten.

Bald nach der Ankunft in Weimar faßte Goethe den Plan der „Iphigenie auf Tauris". 1779 brachte er das Drama in rhythmischer Prosa zu einem vorläufigen Abschluß. Bei der Aufführung in Weimar spielte er selbst den Orest. Von „Tasso" brachte er nur zwei Akte zustande, ein „Elpenor" wurde auch später nicht fortgesetzt.

Die wichtigsten Zeugnisse für Goethes Innenleben finden wir wieder in seiner **Lyrik**. Aus spruchartigen Strophen (Mut, Beherzigung, Einschränkung, Hoffnung, Sorge) und elegischen Liedern, wie „Wanderers Nachtlied" und „Ein gleiches" („Über allen Gipfeln ist Ruh'"), „Jägers Abendlied" und „Erster Verlust", klingt einerseits seine Lebensenergie, anderseits das Bedürfnis nach Ruhe und Frieden, nach Befreiung von verwirrender Leidenschaft und der Last der Amtsgeschäfte ergreifend wieder. Der Dichter meidet deutliche persönliche Bezüge und strebt noch bewußter als früher allgemeinen Gehalt, das typisch Menschliche an. Auch die Lieder, die vermutlich der Frau von Stein gelten, z. B. „Wonne der Wehmut" und „Rastlose Liebe", zeigen diesen Charakter und das Lied „An den Mond" mit seinen wehmütigen Stimmungen, die in

herrlichste Sprachmusik aufgelöst sind, bleibt inhaltlich unklar. In „Wilhelm Meisters theatralischer Sendung“ kündigen zwei eingestreute Lieder des Harfners („Wer nie sein Brot mit Tränen aß“ und „Wer sich der Einsamkeit ergibt“) dunkel von düsterer Verzweiflung, drei Lieder Mignons von geheimnisvollem Schicksal, dessen Schleier noch nicht gelüftet wird: „Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen“, „Nur wer die Sehnsucht kennt“ und „Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn?“ In dem letzten Gedicht, das wie sanfte Musik klingt, hat Goethe seine eigene Sehnsucht nach Italien ausgesprochen. — Eine Gruppe von Liebesgedichten in fünffüßigen (serbischen) Trochäen (Liebesbedürfnis, Der Becher, Nachtgedanken, Der Besuch) und die Abteilung „Antiker Form sich nähernd“ in den Gesamtausgaben verrät den Einfluß der griechischen Lyrik, mit der sich Goethe und Herder damals beschäftigten.

Die erhabensten Gedanken und hehrsten Gefühle hat der Dichter wie in der letzten Frankfurter Zeit in pathetischen, meist freirhythmischen Oden und Hymnen niedergelegt. Sie zeigen besonders deutlich den Prozeß der geistigen Klärung; an die Stelle titanischen Selbstgefühls und überschäumender Lebenslust tritt die Erkenntnis menschlicher Unzulänglichkeit und tiefe Religiosität: „Meine Göttin“ (die Phantasie), „Grenzen der Menschheit“, „Das Göttliche“ (die Liebe zum Nächsten). Das Glück der Menschenliebe und das Unglück des Menschenhasses hat auch die „Harzreise im Winter“ zur Grundidee. Im „Ganymed“ und dem „Gesang der Geister über den Wassern“ (angeregt durch den Anblick des Lauterbrunner Wasserfalls auf der zweiten Schweizerreise) symbolisieren mit vollendeter Kunst den Hauptgedanken Spinozas, die Gleichsetzung Gottes mit der Weltseele, die die ganze Natur durchdringt und deren Teilchen auch die menschlichen Seelen sind (Pantheismus). Die Seele des Dichters sehnt sich nach Vereinigung mit der Seele des Alls. „Die Seefahrt“ schildert die ungeduldige Erwartung im Frankfurter „Hafen“ und die zielbewußte Fahrt durch die hochgehenden Lebenswogen der ersten Weimarer Zeit.

Als Prolog zu einem großen religiösen Gedicht „Die Geheimnisse“ in der Strophenform von Wielands „Oberon“ war die „Zueignung“ gedacht, die jetzt Goethes Gedichte eröffnet. Auf nebelfreier Höhe empfängt Goethe von der Muse „der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit“. Während seine Jugendpoesie das Persönliche, Exzentrische, Einzigartige suchte, gilt ihm nun als „Wahrheit“ das Wesentliche an den Dingen, das durch Absehen von dem Subjektiven, Zufälligen gewonnen wird. Die Dichtung soll durch verklärende Darstellung des Typischen, Allgemeinmenschlichen des Lebens Bürde mildern. Diese „idealistische“ Kunstauffassung steht im schärfsten Gegensatz zu dem Lob Hans Sachsens in der „Erklärung eines alten Holzschnittes, vorstellend Hans Sachsens poetische Sendung“. Auch dieses ältere Gedicht behandelte (in Knittelversen) eine Dichterweihe; damals strebte aber Goethe nach möglichster Buntheit von Bildern der Welt und in diesem Sinne schleuderte er seinen Bannfluch gegen die Verächter des wackern, vielseitigen Nürnberger Poeten.

In die erste Weimarer Zeit fallen auch die schönsten Balladen Goethes, „Erlkönig“ (von einem dänischen Volkslied, das Herder übersetzt hatte,

angeregt) und „Der Fischer". Dramatisch entwickelt sich darin nach dem Muster der großartigen Edward-Ballade in Percys Sammlung die innere und die äußere Handlung im Gespräch, nur in der ersten und der letzten Strophe erzählt der Dichter. Im „Erlkönig" gestalten sich der regen Phantasie des geängstigten Kindes die Erscheinungen der unfreundlichen Herbstnacht zu dem aus dem Volksglauben bekannten Elfenkönig und seinen Töchtern, der „Fischer" verkörpert die schmeichelnde Lockung des Wassers in der Gestalt der Nixe. Die sprunghafte Darstellung steigert den mysteriösen Eindruck, Strophenform, Reim und andere Klangwirkungen geben den beiden Gedichten eine lyrische Färbung. Gegenüber den düsteren Balladen im nordischen Stil führt die Romanze „Der Sänger" (im „Wilhelm Meister") in die heitere Welt des sangesfrohen Rittertums. Der Künstler will frei sein von allen Verpflichtungen und verschmäht daher die goldene Kette. Ihm genügt die Anerkennung der Besten, den schönsten Lohn findet er aber unmittelbar in seinem Schaffen. Wieder verleiht Goethe seinem persönlichen Empfinden einen allgemeingültigen Ausdruck.

Seine Sehnsucht nach freier Betätigung der künstlerischen Kräfte wuchs schließlich geradezu zu einer seelischen Krankheit an. Endlich riß er sich los und reiste im September 1786 nach Italien.

d) Goethes Genossen und andere Stürmer und Dränger.

Wie bei dem jungen Goethe brauste bei seinen Genossen Klinger, Lenz und Wagner der Geist Rousseaus und Shakespeares, wie ihn die Stürmer und Dränger verstanden, am lautesten in dramatischen Dichtungen. Noch stärker als im „Götz" tritt bei ihnen die Tendenz hervor, der Kampf gegen den Kastengeist und für die Rechte des Herzens, gegen die Aufklärung und ihre falschen Erziehungsideale. Der Held ist meist ein derbes Genie voll ungebändigter Naturkraft, ein rechter „Kerl", der sich wie Götz seiner Haut wehrt und alle gesellschaftlichen Einrichtungen verachtet. Charakteristisch ist für diese Dramen ihr Naturalismus; er verbindet sie mit dem modernen Tendenzdrama eines Sudermann, G. Hauptmann, Halbe u. a. Alles wird auf die Bühne gebracht, auch eine Operation, eine Hinrichtung und andere gräßliche Vorgänge. Ebenso grell ist die Sprache, reich an Kraftwörtern und Geschmacklosigkeiten. In der dramatischen Technik sind die meisten Stücke der Stürmer und Dränger so verworren, daß sie gar nicht aufgeführt werden können. Die Kunst des Aufbaus wird mißachtet, die Aufgabe des Dramas wie beim mißverstandenen Shakespeare nur in der Darstellung von Charakteren und einer Fülle von Bildern der Welt erblickt. Die Einheit der Handlung liegt nur in der Hauptperson.

Am engsten schließt sich an Goethe sein Landsmann Maximilian **Klinger** an. Er hatte sich aus den ärmlichsten Verhältnissen emporgearbeitet und war daher der revolutionärste unter den wilden Gesellen, deren Bekanntschaft dem Hofmanne Goethe nachmals manche Ungelegenheiten bereitete. Klingers wüstes Drama „Sturm und Drang", das ursprünglich bezeichnender „Der Wirrwarr" hieß, hat der ganzen Literaturperiode den Namen gegeben. Es behandelt mit versöhnlicher Lösung das Motiv von Shakespeares „Romeo und Julia" (den Haß

zweier Häuser, der die Liebe der Kinder hindert) und ist das erste deutsche Drama, das in Amerika spielt. Im „Leidenden Weib" richtet sich die Tendenz gegen die erzwungene Ehe aus Standesrücksichten. Klingers berühmtestes Stück waren „Die Zwillinge"; es errang einen von dem Hamburger Theater für jedes annehmbare Drama ausgeschriebenen Preis, um den sich auch Johann Anton **Leisewitz** mit seinem „Julius von Tarent" bewarb. In beiden Dramen lieben zwei Brüder dasselbe Mädchen und aus Eifersucht tötet der eine den andern; der Vater übt das Rächeramt an dem Mörder. — Klinger wurde später Offizier und brachte es in russischen Diensten zum General. Mit einer Anzahl von Romanen hatte er mehr Erfolg als mit seinen Dramen. Die berühmtesten davon waren „Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt" und „Weltmann und Dichter". Wie Goethe schrieb Klinger eine Art Autobiographie in der „Geschichte eines Deutschen der neuesten Zeit".

Jakob Reinhold **Lenz**, ein livländischer Pastorssohn, verkehrte in Straßburg mit Goethe und wurde später sein Freund. Er folgte ihm auch nach Weimar, machte sich aber hier durch eine grobe Taktlosigkeit unmöglich. Bald darauf verfiel er in Wahnsinn. Seine bekanntesten Dramen waren „Der Hofmeister" und „Die Soldaten"; in dem zweiten Stück wendet sich Lenz gegen die erzwungene Ehelosigkeit der Offiziere. Als Lyriker steht er Goethe nahe, namentlich in leidenschaftlich bewegten Liebesliedern (z. B. „An das Herz"). In der „Liebe auf dem Lande" schildert er reizend die von Goethe verlassene Friederike Brion.

Heinrich Leopold **Wagner** aus Straßburg, der als Advokat in Frankfurt früh starb, ist der Verfasser zweier wirksamer Dramen. Die „Reue nach der Tat" hat auf Schillers „Kabale und Liebe" stark eingewirkt. Eine adelsstolze Mutter sucht ihren Sohn von seiner Geliebten, einer Kutscherstochter, zu trennen und mißbraucht dazu sogar die Macht des Kaisers Josef, indem sie ihn falsch unterrichtet. Sie treibt dadurch die Liebenden in den Tod und ihre Reue kommt zu spät. Die „Kindermörderin" ist eine Nachahmung der Gretchen-Tragödie in Goethes „Faust".

Friedrich **Müller** aus Kreuznach in der Pfalz war nicht nur Dichter, sondern auch Maler und wird daher gewöhnlich der Maler Müller genannt. Er übersiedelte früh nach Rom und diente hier deutschen Reisenden als Führer. In genrebildlichen Schilderungen aus dem Volksleben seiner Heimat (Die Schafschur, Das Nußkernen) wetteiferte er mit den derben niederländischen Malern, wie Teniers, Ostade und P. Brueghel, und begründete im Gegensatz zu dem sanften Geßner die realistische Idylle. In „Golo und Genoveva" dramatisierte er die alte Sage im Stile Shakespeares und des „Götz von Berlichingen". Mehrmals behandelte er, wohl von Lessing angeregt, die Faustsage in dramatischer Form. In „Fausts Leben, dramatisiert" sind ihm viele lebensvolle Szenen gelungen, doch die eigentliche Handlung ist verworren. Von Müllers Liedern wird eines noch gegenwärtig gesungen: „Heute scheid' ich, morgen wandr' ich."

Gleich dem Maler Müller war der Thüringer Wilhelm **Heinse** ein feiner Kenner der Malerei und Verehrer der großen niederländischen Meister. Im Sinne Herders lehrte er, daß die Kunst Ausdruck des nationalen Charakters sein müsse und daß die Hauptsache an einem Kunstwerk nicht der Stoff sei, sondern die

sich darin offenbarende Persönlichkeit. Auch in Heinses Romanen, dem kühnen „Ardinghello“ und dem Musikroman „Hildegard von Hohenthal“, sind die Ausführungen über die Kunst das Wertvollste. Im übrigen zieht hier Heinse aus den Lehren Rousseaus die gewagtesten Folgerungen.

Bezeichnend für den Geist des Sturmes und Dranges sind die vielen romanhaften Autobiographien. So ließ sich Joh. Heinr. **Jung** von seinem Freunde Goethe in Straßburg bewegen, was er auf das anmutigste von seinen wechselvollen Schicksalen zu erzählen wußte, aufzuschreiben (s. „Dicht. u. Wahrh.“ II. T., 9. Buch). Goethe selbst besorgte 1777 den Druck des ersten und besten Bändchens dieser Lebensgeschichte. „Heinrich Stillings Jugend“ führt zu frommen Kohlenbrennern und kann als die erste deutsche Dorfgeschichte angesehen werden. Noch Freiligrath (S. 265 fg.) hat das edel-schlichte, herzige Büchlein entzückt gelesen und als „rechten Spiegel alter Bauerntugend“ besungen. 1781 folgte der Dorfroman „Lienhard und Gertrud, ein Buch für das Volk“ von dem großen Pädagogen Joh. Heinr. **Pestalozzi** aus Zürich (1746—1827). Um seine Grundsätze der Kinder- und Volkserziehung in ansprechender Form zu veranschaulichen, berichtet der Verfasser von der Familie eines armen Maurers, die in einer verderbten Gemeinde lebt. Gertrud bessert durch ihren Einfluß ihren Mann Lienhard und weiß auch den Patronatsherrn für ihre Vorschläge zur Abhilfe des sozialen Elends zu gewinnen. — Ein sehr charakteristisches Dokument der Genieperiode ist die romanhafte Autobiographie „Anton Reiser“ von dem Berliner Gymnasiallehrer Karl Philipp **Moritz.** Der Dichter schildert darin sehr anschaulich, wie ihn Romanlektüre und die Vorliebe für das Theater dem wirklichen Leben ganz entfremdet haben. Das Buch ist uns ein lehrreiches Seitenstück zu „Wilhelm Meisters theatralischer Sendung“.

Eine interessante Autobiographie („Leben und Gesinnungen“) hat auch der Schwabe Christian **Schubart** geschrieben, eine derbe, zügellose Natur wie Bürger. Er war Schulmeister, dann Musikdirektor, wurde schließlich aus Württemberg ausgewiesen und führte als Journalist ein unstetes Leben. Mit einer damals unerhörten Kühnheit griff er die Tyrannei und Mißwirtschaft der kleinstaatlichen Fürsten an. Das Strafgericht blieb nicht aus; der schwäbische Tyrann, Herzog Karl Eugen, ließ ihn auf Württemberger Gebiet locken und auf Hohenasperg einkerkern (vgl. das rührende Lied „Der Gefangene“). Erst nach 10 Jahren wurde Schubart als gebrochener Mann entlassen. Als Dichter gehört er zur Schule Klopstocks: mit seinen pathetischen Tyrannenoden und mit volkstümlichen Liedern erinnert er auch an die Göttinger Poeten. Wenn Klopstock in der Ode „Rotschilds Gräber“ die guten Fürsten segnete, flucht Schubart in der „Fürstengruft“ den schlimmen. Von furchtbaren Zuständen gibt Zeugnis das „Kaplied“; es schildert den Trennungsschmerz schwäbischer Soldaten, die ihr Landesherr an die Holländer nach Kapland verkauft hat. In der „lyrischen Rhapsodie“ „Der ewige Jude“ malt Schubart packend die Qualen des Ahasverus, der sich vergeblich nach dem Tode sehnt. Mit Begeisterung begrüßte Schubart das Auftreten Schillers, der seinen Kampf gegen fürstlichen Despotismus viel gewaltiger fortsetzte.

c) Schiller im Sturm und Drang (1759—1787).

Das Leben des ersten deutschen Dramatikers erscheint uns als ein tragisches Ringen. Während sich Goethes Anlagen im Laufe eines langen Lebens unter den günstigsten Verhältnissen ohne äußere Hemmungen entwickeln konnten, hatte Schiller bis in die letzten Jahre mit widrigem Schicksal zu kämpfen, und wenn er als Mensch und Dichter bis zu seinem allzu frühen Tod immer höher stieg, verdankt er dies seiner beispiellosen Willenskraft. Auf ihn selbst treffen seine Worte zu: „Nur dem Ernst, den keine Mühe bleichet, rauscht der Wahrheit tief versteckter Born". Körperlich erlag er mit noch nicht 46 Jahren der Überlast von Anstrengungen. Seine Ideale haben sich bei den Besten der Nation durchgesetzt; immer noch ist er der Lieblingsdichter der Deutschen.

Johann Christoph Friedrich Schiller[1]) wurde am 10. November 1759 in dem kleinen schwäbischen Städtchen Marbach am Neckar geboren. Seine Eltern erinnern in ihrem Gegensatz an die Goethes, doch hatte neben der sanften, gütigen Mutter, einer Tochter des Marbacher Bäckers und Gastwirts Kodweiß, auch der Vater als strenger Erzieher einen bedeutenden Einfluß auf den zukünftigen Dichter. Johann Kaspar Schiller, württembergischer Offizier, strebte energisch nach höherer Bildung und hatte sich auf Reisen (Niederlande, London) und Kriegszügen reiche Lebenserfahrungen erworben; sein innigster Wunsch war, daß sein Sohn als Gelehrter erreichen möge, was ihm selbst versagt war. Nach Beendigung des Siebenjährigen Krieges übersiedelte Hauptmann Schiller als Werbeoffizier nach dem württembergischen Grenzorte Lorch und hier erteilte dem Knaben der Pastor Moser den ersten Unterricht; aus Dankbarkeit nannte Schiller später den edlen Priester, der in den „Räubern" dem Gottesleugner Franz ins Gewissen redet, nach diesem Lehrer.

Als 1766 Schillers Vater nach Ludwigsburg, dem schwäbischen Versailles, versetzt wurde, kam der Knabe aus der Natur in den Bereich der höfischen Überkultur. Er trat in die Lateinschule ein und machte besonders im Lateinischen rasche Fortschritte. Von den deutschen Dichtern zog ihn am meisten Klopstock an. Der Besuch des Hoftheaters weckte in ihm die Anlage zum Dramatiker. Bei der tiefen Frömmigkeit, die in der Familie herrschte, verstand es sich von selbst, daß der begabte einzige Sohn den geistlichen Beruf ergreifen werde. Da nötigte ihn der herrische Wille des Herzogs in eine andre Bahn. Kurz bevor Schiller die Lateinschule verließ, hatte Karl Eugen auf dem ehemaligen Lustschloß Solitude bei Stuttgart eine „militärische Pflanzschule" gegründet und trug sich mit dem Plane, sie zu einer militärisch eingerichteten Universität auszugestalten. In der Überzeugung, daß sich das Leben jedes Untertanen nach der Meinung des Fürsten richten müsse, nahm er auch die Erziehung seiner Beamten in die Hand und zwang ihren Söhnen den Beruf auf. Als er dem jungen Schiller einen Freiplatz in

---

[1]) Neben der ausgezeichneten Cottaschen Jubiläums-Ausgabe von Schillers Werken ist die von Bellermann (Bibl. Inst.) zu empfehlen. Auch die Ausgaben des Hesse-Beckerschen und des Bongschen Verlages haben ihre Vorzüge. Eine Gesamtausgabe von Schillers Briefen hat F. Jonas besorgt. Die beste vollständige Schiller-Biographie verdanken wir Karl Berger; zur Vertiefung in die Werke ist der „Schiller" von Eugen Kühnemann ein geeignetes Hilfsmittel.

seiner Erziehungsanstalt anbot, konnte Schillers Vater den Antrag unmöglich ablehnen. Fast acht Jahre (Anfang 1773 bis Ende 1780) war Friedrich Zögling der Akademie. Einen äußerlichen Abschnitt in seiner Entwicklung bezeichnet das Jahr 1775. Damals wurde die Akademie nach Stuttgart verlegt und eine medizinische Fakultät angegliedert. Schiller, den die Rechtswissenschaft noch weniger interessierte als Goethe, ging sogleich zur Medizin über; sie kam seiner dichterischen Neigung zur Menschenbeobachtung und Seelenforschung mehr entgegen. Ein wichtiger Unterrichtsgegenstand war für alle Zöglinge die Moralphilosophie; sie gehörte in den großen Erziehungsplan des Herzogs und Schiller empfing dadurch in der Tat Anregungen zu allgemeiner Betrachtung des Lebens. Er hielt in der Schule Reden und schrieb Aufsätze philosophischen Inhalts; mit der Abhandlung „Über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen" nahm er seinen Abschied von der Akademie. Noch wichtiger war für seine geistige Richtung die Bekanntschaft mit den Werken der Stürmer und Dränger. Der verehrte Dichter des „Götz" kam auf der Rückreise von der Schweiz 1779 mit seinem Herzog nach Stuttgart und Schiller erhielt in seiner Gegenwart einen Preis. Rousseau wurde auch Schillers Abgott, Wielands Shakespeare-Übersetzung las er mit Begeisterung. Diese Einflüsse verstärkten in ihm den Freiheitsdrang, der unter dem harten Druck der militärischen Disziplin und in der freudlosen Abgeschlossenheit seines Lebens erwacht war. In wachsender Erbitterung schrieb er (seit 1777) an den „Räubern".

Dieses Drama erschien 1781, nachdem Schiller die Akademie verlassen hatte und als Regimentsfeldscher in Stuttgart mit einem kläglichen Gehalt angestellt worden war. Es brachte ihm wie Goethe der „Götz" statt des erhofften Gewinns nur Schulden. Aber der dichterische Erfolg stand dem des „Götz" nicht nach und von den Brettern herab wirkte die furchtbare Tragödie noch viel eindringlicher als das für die Bühne zu formlose Drama Goethes. Der Erstaufführung im Mannheimer Theater (Januar 1782) wohnte Schiller heimlich bei und die Begeisterung, die seine Dichtung entfesselte, entschied über seinen Beruf zum Dramatiker. Unzufrieden mit der Tendenz der „Räuber", benützte Herzog Karl Eugen die Gelegenheit einer zweiten unerlaubten Reise Schillers zur Aufführung des Stückes, ihn mit vierzehn Tagen Arrest zu bestrafen. Bald darauf folgte das Verbot aller Schriftstellerei außer der medizinischen. Nun entschloß sich Schiller zur Flucht. Mit einem Freunde, dem jungen Musiker Streicher, verließ er im September 1782 nächtlicherweile Stuttgart; der treue Genosse hat uns in einem rührend schönen Büchlein alle Einzelheiten dieser und der folgenden Zeit aufbewahrt. Schiller hoffte, daß ihn der Freiherr von Dalberg als Dramaturgen und Dichter am Mannheimer Theater, dessen Intendant er war, anstellen und zur Versöhnung des Herzogs Karl Eugen beitragen werde. Der ängstliche Hofmann ließ ihn aber im Stich und Schiller mußte, um seine Sicherheit besorgt, die Flucht nach Frankfurt fortsetzen. Nach vierzehn Tagen kehrte er zurück und arbeitete in Oggersheim bei Mannheim sein neues Stück, den „Fiesco", für die Bühne um. Da es Dalberg ablehnte, verkaufte er es an einen Buchhändler um 11 Louisdors, um seine drückendsten Schulden zu tilgen und der gütigen Einladung der Frau von Wolzogen, der

Mutter eines Schulkameraden, Folge leisten zu können. Auf ihrem Landgute Bauerbach bei Meiningen verlebte er, von der Welt abgeschieden, sieben Monate (vom Dezember 1782 bis in den Juli 1783) und vollendete hier sein drittes Drama „Luise Millerin". Da rief ihn Dalberg wider Erwarten nach Mannheim zurück und hielt ihn durch die Anstellung als Theaterdichter fest. Der noch einmal umgearbeitete „Fiesco" ging mit geringem Erfolg über die Bretter. Einen neuen Sieg bedeutete dagegen „Kabale und Liebe", wie „Luise Millerin" auf den Vorschlag des berühmten Schauspielers Iffland genannt wurde. Am Darmstädter Hofe durfte Schiller dem Herzog von Weimar den ersten Akt seiner vierten Tragödie, des „Don Carlos", vorlesen und erhielt dafür den Titel eines Herzoglichen Rates. Seine äußern Verhältnisse blieben aber sehr unerquicklich und zu Schuldenlast und Krankheit gesellten sich innere Wirren. Vergebens suchte er seine Existenz durch Herausgabe der Zeitschrift „Rheinische Thalia" zu verbessern. Aus ihrem Inhalt ist die Abhandlung „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet" hervorzuheben, ein unvollkommener Versuch, das Verhältnis von Kunst und Sittlichkeit zu bestimmen.

Wieder boten edle Menschen Schiller einen Zufluchtsort an. Brieflich näherten sich ihm von Leipzig zwei junge Männer und zwei mit ihnen verlobte Schwestern: Christian Gottfried Körner und sein Freund Huber, Minna und Dora Stock. Als Körner von der trostlosen Lage des Dichters hörte, lud er ihn zu sich ein. Er tilgte seine Schulden und ermöglichte es ihm, im Frühjahr 1785 in Leipzig einzutreffen. In dem nahen Gohlis brachte Schiller in glücklicher Stimmung den Sommer zu und übersiedelte dann nach Dresden, wo der Jurist Körner als Rat des Oberkonsistoriums wirkte. Das innige Verhältnis der beiden blieb durch ihr ganzes Leben bestehen. Vermöge einer ausgebreiteten Bildung und eines seltenen Kunstverständnisses vermochte Körner allen Ideen Schillers zu folgen und daher ist ihr umfangreicher Briefwechsel eine wichtige Quelle für die Beurteilung des Menschen und des Dichters Schiller. Über zwei Jahre (bis in den Juli 1787) lebte Schiller in Körners Hause, aller materiellen Sorgen enthoben. Das Hauptwerk dieser Zeit ist „Don Carlos"; nach fast vierjähriger Arbeit wurde er 1787 vollendet.

Während Goethes Größe vor allem in der Lyrik und der epischen Dichtung liegt, ist Schiller in erster Linie dramatischer Dichter. Schon mit den „Räubern" bewies er seine angeborene Anlage zum Tragiker, den Instinkt für Bühnenwirksamkeit. Mit dem „Fiesco" betrat er das Gebiet der historischen Tragödie, auf dem er, von dem folgenden Stück abgesehen, dauernd heimisch blieb. Schillers Jugenddramen fassen alle Ideen der Sturm- und Drangzeit zusammen, geben ihnen den stärksten Ausdruck, vertiefen sie und bedeuten insofern den Abschluß der ganzen Richtung. Mit den Dramen der anderen Stürmer und Dränger teilen sie das Übertriebene, Grelle und Verzerrte, erheben sich aber über den Charakter bloßer Anklagestücke dadurch, daß sie die Konflikte der Helden mit ihrer Umgebung zu allgemeinmenschlicher Bedeutung hinaufsteigern. Stets zeigt Schiller willensstarke Menschen im Kampfe mit dem „großen, gigantischen Schicksal, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt". In ihrem Los-

spiegeln sich die ewigen Probleme der Menschheit, immer geht es um „der Menschheit große Gegenstände". Das ist die eigentümliche Richtung der Schillerschen Tragödie, Schillers „Idealismus".

„**Die Räuber**" (angeregt von einer Erzählung Schubarts, die aus dem Leben geschöpft sein soll) haben zum Hauptmotiv den Bruderhaß; dadurch und in mancher anderen Hinsicht erinnern sie an Klingers „Zwillinge" und noch mehr an Leisewitzens „Julius von Tarent". Schiller hat die beiden Brüder zu Vertretern der großen geistigen Gegensätze seiner Zeit gemacht, der „aufgeklärten" Menschen mit ihrer äußern „Korrektheit" und innern Schlechtigkeit und der Rousseauschen Richtung, die allen Schein und alle Unnatur verachtet und die untrügliche Stimme des Herzens zum Maßstab aller Dinge erhebt. Der Gegensatz ist allerdings so auf die Spitze getrieben, daß darunter die Lebensechtheit und Wahrscheinlichkeit leiden. Franz Moor ist geistig ebenso armselig wie körperlich mißgestaltet und alle natürlichen Triebe sind in ihm erloschen. Er ist ein Schulbeispiel des Bösen, kein lebendiger Mensch. Karl dagegen ist nicht nur mit herrlichen Vorzügen des Körpers und des Geistes begabt, sondern auch ein Schwärmer für die Beglückung der Menschheit. Aber gekränkte Liebe verwandelt sich in bittersten Haß. Als sich von ihm derjenige lossagt, der ihm durch Bande des Bluts der nächste ist, verzweifelt er an der ganzen Welt und aus dem Kämpfer für die wahre Menschlichkeit wird ein Feind des ganzen Menschengeschlechts. Wie Goethes Götz will er zwar nur die bestehende gesellschaftliche Ordnung befehden und nimmt sich gleichfalls der Schwachen und Unterdrückten an. Daß Kraft, Freiheitssinn, Gerechtigkeit nur unter Räubern zu finden sind, beleuchtet grell die moralische Verkommenheit der Zeit. Doch der freie Reichsritter in wilder, anarchischer Zeit steht der Menschheit ganz anders gegenüber als der Räuberhauptmann zur Zeit Schillers und darum muß auch die Lösung des Konflikts eine andere sein. Götz bleibt erliegend im Recht, Karl wird sich aber bewußt, daß er sich furchtbar übereilt hat. Für Franzens Schurkenstreich kann nicht die Menschheit verantwortlich gemacht werden und die Folgen seines Tuns zeigen Karl den Unterschied von Freiheit und Willkür. Mit Gesetzlosigkeit lassen sich keine Gesetze aufrecht erhalten und die Befolgung seines Beispiels müßte den ganzen Bau der sittlichen Welt zugrunderichten. Aber diese Erkenntnis kommt zu spät; ein Schwur fesselt ihn an die Genossen und der Fluch der bösen Tat muß sich an ihm erfüllen. Noch maßt er sich an, das Rächeramt an dem Bruder zu üben; aber Gott kommt ihm zuvor. Dem Vater bringt das Wiedersehen mit dem Sohn und Räuber den Tod und für die Geliebte sieht Karl selbst keinen andern Ausweg, als sie mit eigener Hand zu erstechen. Nun gibt es für ihn kein Schwanken mehr. Er verschmäht den Selbstmord, der ein neues, unsühnbares Vergehen gegen die göttliche Weltordnung wäre, und beugt sich freiwillig vor dem verletzten Gesetze. Seine letzte Tat ist ein Akt der Menschenliebe. So erweitert sich die Familientragödie zu einer Tragödie der Menschheit.

Neben dem Helden fesseln das Interesse am meisten seine Genossen, kraftstrotzende Naturmenschen, sprühend von Humor. Vorzüglich sind ihre Charaktere und ihr endliches Schicksal nach der größern oder geringern Ähnlichkeit mit dem Hauptmann abgestuft. Im Kontraste zu dem Pater, der zur Rolle der lustigen

Person verurteilt ist, steht der Pastor, der wirklich die Stimme des rächenden Gewissens vorstellt, der Priester, wie Schiller einer werden wollte. Schwächer sind die anderen Personen, am schwächsten die Liebesszenen im Klopstockschen Stil; zur lebenswahren Charakteristik einer weiblichen Gestalt mangelte dem jungen Dichter die Erfahrung.

Die Handlung ist weit kunstvoller gebaut als in den anderen Sturm- und Drangdramen. Anfänglich schädigt die Wirkung der beständige Wechsel zwischen den zwei nur mangelhaft verknüpften Handlungen: den Räuberszenen und den Szenen im Schloß. Erst von der Höhe an, als Karl die Rückkehr in die Heimat beschlossen hat, verschlingen sich die beiden Handlungen eng und streben Schlag auf Schlag der Doppelkatastrophe zu. Die unwahrscheinlichen Voraussetzungen ergaben eine Reihe von Unmöglichkeiten, aber der hinreißende Zug des Ganzen, der besonders durch die Massenszenen geht, und die Leidenschaftlichkeit der Sprache täuschten die Zuhörer über alle Mängel der Motivierung hinweg. Dazu kam noch die revolutionäre Tendenz des Stückes, das wirkliche Übelstände im politischen und sozialen Leben Deutschlands schonungslos bloßlegte. So hat Schiller in dem Reichsgrafen Franz Moor ein abschreckendes Beispiel kleinstaatlicher Tyrannei auf die Bühne gebracht. Aus all dem erklärt sich der Enthusiasmus, mit dem das Drama allenthalben aufgenommen wurde, obwohl man es meist mit Rücksicht auf die Behörden und die Bühnenverhältnisse mehr oder weniger verunstaltete. Der edle Räuber wurde eine beliebte Dramen- und Romanfigur. Der berühmteste der Räuberromane war „R i n a l d o R i n a l d i n i" von V u l p i u s. Auch hier ist der Held der Sproß eines adeligen Hauses und wird, durch Familienränke getrieben, Räuberhauptmann; seine Geliebte Rosalia teilt sein Schicksal.

Kein Fortschritt über die „Räuber" hinaus war **„Die Verschwörung des Fiesco zu Genua. E i n r e p u b l i k a n i s c h e s T r a u e r s p i e l"** (1783). Von der Geschichte (Revolution im Jahre 1547) wich Schiller am meisten am Schluß ab; während der historische Fiesco, als sein Streich fast gelungen war, durch einen Zufall im Hafen ertrank, wird er bei Schiller durch Verrina ermordet. Ursprünglich wollte Schiller den Sturz von Tyrannen und die republikanische Idee verherrlichen; sein Held sollte ein Seitenstück zu Shakespeares Brutus werden. Aber glaubwürdige Historiker überzeugten ihn, daß Fiesco nicht eigentlich die Tyrannei bekämpfte, sondern nur sich selbst zum Herzog machen wollte. Der „erhabene Verbrecher" reizte Schiller zur Darstellung, doch brachte er es nicht über sich, die republikanische Tendenz fallen zu lassen. So schwankt sein Held lange zwischen Freiheitsliebe und Ehrgeiz hin und her, und der schwierigen Aufgabe, die schließliche Entscheidung so vorzubereiten, daß wir sie überzeugend finden, war Schiller noch nicht gewachsen. Zu plötzlich vertauscht Fiesco die Rolle eines Brutus mit der eines Catilina und auch einige von den Mitverschworenen werden zwischen den beiden Gegensätzen hin und her geworfen. Nur Verrina, der in der Geschichte seiner Schulden wegen zu Fiesco hält, ist bei Schiller ein unbeugsam starrer Republikaner und wird zum Rächer an dem Verräter der guten Sache: dadurch raubt er aber dem Helden zu viel Interesse des Zuschauers. — Mit der politischen Handlung verband Schiller eine erfundene Liebeshandlung: die Berta-Episode, Fiescos scheinbare Untreue gegen seine Gemahlin und sein Spiel mit der Julia Imperiali; der Tod Leonorens sollte das Schicksal des Helden tragischer gestalten. Doch steht all dies in geringer Beziehung zu der Idee des Dramas und bringt neue Zwiespältigkeiten hinein. So steht es in der Durchführung der Idee und der Charakteristik den „Räubern" nach. Dafür sind die Unwahrscheinlichkeiten nicht so groß und die Konzentration des gewaltigen Stoffes ist ausgezeichnet gelungen. Viel verdankt Schiller dem Vor-

bilde der „Emilia Galotti"; eine deutliche Nachahmung der Conti-Szene ist ja Fiescos Gespräch mit dem Maler Romano. Ein technischer Meistergriff eigener Erfindung ist der köstliche Mohr, der dem Helden in manchem gleicht. Mit bewundernswerter Phantasie wußte Schiller ein anschauliches und wahres Bild von Genua zu geben. Der Stil ist gemäßigter als in den „Räubern"; der Dichter ist bestrebt, den Ton der feinen Gesellschaft zu treffen, freilich nicht immer mit Glück.

In **„Kabale und Liebe"** gelang Schiller, was er im „Fiesco" noch vergeblich anstrebte, die Darstellung der Gesellschaft und des wirklichen Lebens. Und diese Wirklichkeit wurde zum stärkern Protest als die leidenschaftliche Sehnsucht der „Räuber". Der Inhalt ist noch viel einfacher als im „Fiesco", kein Nebenmotiv lenkt die Aufmerksamkeit von der Hauptsache ab. Aus der Fülle des sozialen Unrechts greift Schiller ein besonders bezeichnendes Beispiel heraus, das typische Geltung beanspruchen kann. Es ist das Thema von Rousseaus „Nouvelle Héloïse": das ursprünglichste menschliche Recht, das Recht auf Liebe, muß frevelhaftem Standesdünkel weichen. In dem tragischen Schicksal der Liebenden malt sich aufreizend die sittliche Verkommenheit der Gesellschaft, die es verschuldet. Das Ärgernis kommt von oben. Kühner als Lessing in der „Emilia" und Goethe im „Götz" läßt Schiller sein Drama an einem deutschen Hofe seiner Zeit spielen und fordert auch den Fürsten, den er nicht auftreten lassen durfte, vor das dramatische Tribunal (vgl. die Abhandlung über die Schaubühne als moralische Anstalt).

Der Fürst in „Kabale und Liebe" ist ein grasses Beispiel der Tyrannei und Mißwirtschaft der kleinern Fürsten; im besondern fallen zahlreiche Ähnlichkeiten mit den Verhältnissen in Schillers Heimat auf. Die Nichtigkeit der höfischen Vergnügungen und Figuren wie der Hofmarschall Kalb veranschaulichen die geistige Hohlheit derer, die sich zum Herrschen berufen fühlen; durch die entsetzliche Verschwendungssucht, die Ausbeutung des Volkes, das Verhältnis des Fürsten und seiner Kreaturen zu Lady Milford, die entwürdigende Streberei und die verbrecherischen Ränke der Höflinge wird ihre Pflichtvergessenheit und moralische Fäulnis, durch das brutale Vorgehen des allmächtigen Ministers gegen die bürgerliche „Canaille" ihre wahnsinnige Willkür gekennzeichnet. Erschütternd ist die Szene zwischen der Lady und dem Kammerdiener, dessen Kinder der gewissenlose Regent an die Engländer zum Kampf in Amerika verkauft hat (vgl. Schubarts „Kaplied"). Wie sich in Schillers Erstling die Ehrlichkeit zu Räubern flüchtet, so ist in „Kabale und Liebe" unter der eigentlichen Hofgesellschaft die Maitresse der einzige Mensch, der für die Leiden des Volkes ein Herz hat. Doch hat die Fäulnis auch schon den Bürgerstand ergriffen: der Sekretär Wurm ist der Helfershelfer des adeligen Intriganten, Luisens Mutter hat sich in ihrer Weise den sittlichen Anschauungen der Höflinge angepaßt. In dem Musikus Miller faßt dagegen der Dichter alles zusammen, was an dem deutschen Bürgertum noch gesund, lebensfähig und liebenswert war.

Indes geht das Stück wie die „Räuber" über die bloße Satire weit hinaus. Nicht die sozialen Verhältnisse allein bereiten den Liebenden ihr Verhängnis, sondern sie scheitern vor allem an ihrem innern Gegensatz, der lebensfremden Unbedingtheit und dem hitzigen Temperament Ferdinands und der bürgerlichen Beschränktheit Luisens. Ferdinand, der es mit der ganzen Welt aufnehmen möchte, hat wohl das Wesen der Geliebten veredelt und mit Sehnsucht nach höherer

Menschlichkeit erfüllt, ihr aber nicht auch die Kraft verleihen können, mit den angeborenen Vorurteilen zu brechen und das Recht ihrer Liebe rücksichtslos zu verfechten. Ferdinand verletzt nun wie Karl Moor das ewige Gesetz, indem er sich zum Richter über sein „Geschöpf" macht. Ein „bürgerliches Trauerspiel" ist also das Stück insofern, als der Erfolg der Kabale durch die innere Unfreiheit Luisens erst ermöglicht wird. Nur die Befreiung des unterdrückten dritten Standes kann nach der Ansicht des Idealisten Schiller solche Konflikte beseitigen oder mildern. Heute ist diese Befreiung längst erfolgt und daher mutet uns „Kabale und Liebe" wie eine historische Tragödie an, mag sie auch zum Teil in bürgerlichen Kreisen spielen. Erst Hebbel war es vorbehalten, eine bürgerliche Tragödie zu schaffen, die von den besonderen Zeitumständen relativ unabhängig ist (s. S. 295).

In der äußern Handlung lehnt sich Schiller deutlich an verschiedene Vorbilder an (z. B. Lessings „Miß Sara Sampson" und „Emilia Galotti", Wagners „Kindermörderin" und Millers „Siegwart"). Auch ist sie noch nicht fest genug gefügt (zweimaliger Ansturm gegen die Liebenden, Unwahrscheinlichkeit der Intrige Wurms, der Eifersucht Ferdinands und der Schlußszene). Aber die Technik ist meisterhaft und durch seine Bühnenwirkung übertrifft das Stück bei weitem alle älteren deutschen Dramen. In der Sprache hat Schiller mehr als früher die charakteristischen Unterschiede zwischen den höheren und den niedriggestellten Personen festzuhalten verstanden und den Ton der höfischen Kreise besser getroffen als im „Fiesco". Unnatürlich wirkt nur wieder das Klopstockische Pathos in den Liebesszenen.

„Don Carlos, Infant von Spanien" sollte nach dem ersten Bauerbacher Plan eine echte Familientragödie werden und mit „Kabale und Liebe" große Ähnlichkeit haben.

Der wirkliche Don Carlos war ein krüppelhafter und schwachsinniger Jüngling, der seinem Vater durch seine Ausschweifungen viel Kummer bereitete. Als Philipp statt seiner den Herzog Alba in die Niederlande schickte, wollte er fliehen. Eingekerkert beging er aus kindischem Trotz Selbstmord. Seine Verlobung mit Elisabeth ist historisch, nicht aber die Fortdauer seiner Liebe nach Elisabeths Heirat mit seinem Vater. Dieses Motiv und andere fand Schiller in einer französischen Novelle des Abbé St. Réal; aus dieser stammen auch Posa und die Eboli.

Schiller fühlte, daß er sich verflachen müßte, wenn er in der Bahn der „Kabale und Liebe" weiterginge. Auch wich seine Begeisterung für Rousseau allmählich reifern Einsichten. So wurde „Don Carlos" als politisches Drama mit weltgeschichtlichem Hintergrunde fortgeführt. Die lange Dauer der Arbeit verschuldete nicht nur den maßlosen Umfang (Aufführungszeit über $5^1/_2$ Stunden), sondern auch andere Mängel. Vor allem wurde Posa immer mehr zum eigentlichen Helden und drängte Don Carlos zurück.

Während die „Räuber" und „Kabale und Liebe" von ohnmächtigem Ingrimm erfüllt sind, klingt aus „Don Carlos" trotz des tragischen Schlusses der feste Glaube an den endlichen Sieg des Guten über das Böse. Noch finden wir den großen Gegensatz Rousseaus: den natürlichen Menschen Carlos, Posa und Elisabeth stehen Philipps Höflinge und der Großinquisitor gegenüber; Grundsätze eines starren Despotismus, kirchliche Unduldsamkeit und eine hohle Etikette

haben in ihnen alle Menschlichkeit unterdrückt. Philipp selbst steht zwischen den beiden Gruppen, bekehrt sich in der Mitte des Stückes zur Natur und Menschlichkeit, fällt aber in den starren Despotismus zurück. Schillers Ideal liegt indes nicht mehr in einem erträumten Naturzustande, zu dem uns revolutionäre Empörung zurückführen kann, sondern in der Zukunft, die uns ohne gewaltsame Umwälzungen die Gedankenfreiheit bringen soll. Die Zeit Philipps ist für dieses Ideal noch nicht reif, wie es auch Schillers Zeit noch nicht war. Es werden aber mildere Jahrhunderte kommen und ein Philipp oder Karl Eugen von Württemberg werden unmöglich sein. Posa vertritt gegenüber dem Revolutionär Karl Moor das politische Ideal des 18. Jahrhunderts, den humanen, aufgeklärten Absolutismus. Um seinen Freund Carlos dafür zu erziehen, ist er bemüht, ihn mit Hilfe der Königin von seiner unseligen Leidenschaft zu heilen und seinen fast erloschenen Heldengeist aufs neue zu entzünden. In der berühmten Audienzszene (III, 10), deren Vorbild der Auftritt zwischen Saladin und Nathan dem Weisen bei Lessing ist, gibt Schiller der Freiheitssehnsucht seiner Zeitgenossen den flammendsten Ausdruck. Posa versucht, ob sich sein Ideal nicht auch an einem Philipp verwirklichen ließe. Er kommt in dem geeignetsten Augenblicke; denn der König ist durch die Eifersucht an der einzig verwundbaren Stelle getroffen, fühlt sich unter den eigennützigen Kreaturen, die seinen Thron umstehen, verlassen und wird menschlichen Erwägungen zugänglich. Posa gibt dem freudlosen Menschenverächter durch seinen Idealismus den Glauben an die Menschen wieder und es dämmert in ihm das Bewußtsein auf, daß er einen falschen Weg geht. Bis zu diesem Punkt ist die Handlung ausgezeichnet angelegt, ganz natürlich wächst das Familiendrama zum Menschheitsdrama heraus. Aber nun setzten unüberwindliche Schwierigkeiten ein. Der Held sollte doch Carlos sein und die Liebe zur Stiefmutter sollte ihm das tragische Ende bereiten. Das konnte nur durch Posa geschehen und dieser mußte sich für den Freund gegen den König entscheiden. Der Plan einer Flucht des Prinzen nach Flandern lag nahe. Dadurch, daß die Königin selbst den Stiefsohn zum endgültigen Verzicht auf seine sündhaften Wünsche bewegt und auf Spanien als seine zweite, höhere Liebe verweist, konnte die Verbindung des politischen Dramas mit dem Familiendrama gewahrt bleiben. Doch verwirrten sich dem Dichter die Fäden, er überlastete das Stück mit neuen, äußerlichen Motiven, ließ Posa, der anfänglich als geschickter Diplomat erscheint, mit dem Könige, Carlos und der Königin ein gefährliches Versteckspiel treiben, sehr übereilt handeln und zuletzt nicht nur zwecklos sich selbst aufopfern, sondern durch Unvorsichtigkeit den Freund ins Verderben ziehen und damit der Sache der Freiheit nur schaden. Erst die Schlußszenen sind wieder des großen Dichters würdig. Der Verrat Posas hat in Philipp die Regungen natürlichen Gefühls wieder erstickt, er ist wieder der seelenlose Despot, der sich willig der finstern Macht der Inquisition beugt. In den gegensätzlichen Naturen der zarten, herzlichen und dabei hoheitsvollen Königin und der leidenschaftlichen Eboli, die keine sittlichen Bedenken kennt, sind Schiller auch die ersten Frauengestalten gelungen.

In der Sprache des „Don Carlos" erreicht Schillers schwungvolle Beredsamkeit ihren Höhepunkt. Den Freundschaftsergüssen des Prinzen und Posas

verliehen Schillers eigene Gefühle gegen Körner ihren schwärmerischen Ton. Das Muster von Lessings „Nathan" und die Empfehlung Wielands bewogen den Dichter im Laufe der Arbeit, von der Prosa zum Vers überzugehen. Die Sicherheit, mit der er sich des fünffüßigen Jambus schon beim ersten Versuch bediente, ist erstaunlich. Freilich verführte ihn der Vers vielfach zu allzu großer Breite. Inhaltlich und formell ist im „Don Carlos" der Sturm und Drang überwunden.

Weit weniger bedeutend als die Dramen ist Schillers Jugendlyrik. In der „Anthologie auf das Jahr 1782", die größtenteils von ihm selbst stammt, zeigt er sich stark von Klopstock beeinflußt, doch finden sich darin auch schon Anklänge an den späteren Wieland und an Bürger. Das sangbare Lied ist nicht Schillers Sache; am liebsten ergeht er sich in erhabenen Betrachtungen und schweift wie Klopstock immer wieder aus der Wirklichkeit in erträumte Situationen. Die Lauraoden sind ein wenig erfreuliches Gemisch aus philosophischer Spekulation und Sinnlichkeit. Volkstümlich ist die Ballade „Graf Eberhard der Greiner", ein Seitenstück zu Klopstocks Ode auf Heinrich den Vogler und zu den Kriegsliedern Gleims. Als Vortragsstück ist „Die Schlacht" wirksam geblieben. In die „Räuber" aufgenommen ist der schöne Zwiegesang „Hektors Abschied".

Später wird die Lyrik von der dramatischen Produktion fast ganz verdrängt. Zwei Gedichte, „Freigeisterei der Leidenschaft" und „Resignation", gehen auf Schillers Beziehungen zu der schwärmerischen und hochgebildeten Charlotte von Kalb zurück. In die herrliche Hymne „An die Freude" (entstanden in Dresden 1785) ergoß Schiller den ganzen Enthusiasmus seiner Freundschaft zu Körner. Die Freude wird der Liebe gleichgestellt, mit der Gravitation verglichen und mystisch als weltbewegende Kraft gefeiert. Die Komposition in Beethovens Neunter Symphonie sichert dem Gedichte die Unsterblichkeit.

Auch eine größere Erzählung entstand in Dresden: „Der Verbrecher aus Infamie" (später: „aus verlorener Ehre"); sie hängt in ihrer Tendenz mit den „Räubern" zusammen und zeigt feine psychologische Züge.

B. Goethe und Schiller unter dem Einflusse der Antike. Höhepunkt der deutschen Renaissancedichtung.

a) Goethe von der Abreise nach Italien bis zum Bunde mit Schiller (1786—1794).

Die italienische Reise war das bedeutsamste Ereignis in Goethes Leben und Schaffen. Sie befreite ihn von dem innern und äußern Druck der letzten Jahre, ermöglichte ihm eine gleichmäßige Ausbildung aller Kräfte und vollendete die Entwicklung, die seine Poesie in Weimar genommen hatte: Abkehr von Sturm und Drang und Hinwendung zum klassischen Schönheitsideal.

Über den Brenner, den Gardasee, Verona und Padua reiste Goethe nach Venedig. Hier empfing er starke Eindrücke von der antikisierenden Baukunst Palladios; sie entfremdete ihn auf lange Zeit hinaus der Gotik. Mit ungeduldiger Eile fuhr Goethe weiter nach Rom, weilte hier von Ende Oktober 1786 bis in den Februar 1787 und reiste dann nach Neapel. Von da schiffte er nach Palermo

hinüber und genoß hier und auf einer Wanderung durch Sizilien vorzugsweise die Natur. Auf der Rückfahrt nach Neapel erlebte er einen gefährlichen Sturm. Sein zweiter Aufenthalt in Rom dauerte neun Monate. Endlich mußte er sich doch von dem herrlichen Lande und seinen Kunstschätzen losreißen. In der niedergeschlagenen Stimmung eines Verbannten kehrte er zurück und traf im Juni 1788 wieder in Weimar ein. Fast zwei Jahre hatte er ganz frei seinen künstlerischen und wissenschaftlichen Interessen gelebt, sich den Reizen der südlichen Landschaft und des bunten italienischen Volkslebens hingegeben. Das Ergebnis war eine „geistige Wiedergeburt".

Im Verkehr mit der deutschen Künstlerkolonie in Rom (Tischbein, Hackert, Angelika Kaufmann, dem Maler Müller) versuchte sich Goethe in der bildenden Kunst, ohne sich über kraftlose Nachahmungen erheben zu können, doch trug die nachhaltige Beschäftigung mit der antiken und antikisierenden Kunst für ihn als Dichter ihre Früchte. Mit Winckelmann sah er in den alten Griechen naive und harmonische Menschen und erklärte aus ihrer Natürlichkeit den maßvollen, beruhigenden Charakter ihrer Kunst. Sie hatten Stil, indem sie aus der verwirrenden Mannigfaltigkeit der Natur abkürzende Auszüge gaben, nur das Wesentliche, Typische, in allem Wechsel Bleibende hervorhoben, ohne ihre Persönlichkeit hineinzumischen. Die Modernen dagegen haften entweder als Naturalisten an zufälligen, flüchtigen Einzelheiten oder sie verfälschen die Natur zur Manier, indem sie ihre persönlichen Gefühle und Ansichten hineintragen.

Als Merkmale des klassischen Stils betrachtete Goethe: 1. Bedeutsamkeit und Gesetzmäßigkeit des Inhalts; das Kunstwerk soll von zeitlichen und lokalen Bedingungen unabhängig sein. 2. Objektivität, d. h. Enthaltung des Künstlers von Parteinahme für seine Personen. Damit hängt 3. zusammen die Mäßigung der Gefühle und Bändigung der Phantasie durch scharfen Kunstverstand. 4. Da der Künstler eigentlich nichts darstellt, was nicht jeder mit- und nacherleben kann, liegt das Wesen seiner Tätigkeit in der Form, der Technik. Die klassische Form strebt 5. Vereinheitlichung, Vereinfachung und Abrundung an. Für die Poesie ist 6. der Vers ein unentbehrliches Mittel, den Ausdruck des Empfundenen zu mäßigen und die Dichtung scharf von der Wirklichkeit zu scheiden.

Goethe glaubte in dem griechischen Stil das ewige Prinzip der Kunst erkannt zu haben und wollte die griechische Form mit dem deutschen Gehalt vermählen. Im zweiten Teil des „Faust" stellt er sein Bestreben symbolisch dar. Faust, hier ein Abbild des Renaissancedichters Goethe, will Helena umarmen, doch entschwindet sie ihm und läßt in seinen Händen nur ihr Gewand zurück. Goethe vergaß in Italien, was ihn Herder einst gelehrt hatte, daß auch die dichterische Form aus dem Charakter des Volkes und der Sprache hervorgeht. Die antiken Verse z. B. können wir gar nicht genau nachbilden und im Drama mußte auch Goethe davon absehen. Bei seiner Genialität und seiner innern Verwandtschaft mit dem Griechentum schuf er im klassischen Stil unsterbliche Werke. Sie nachahmen zu wollen, war aber ein aussichtsloses Beginnen und ihre Schönheiten konnten nur die Höchstgebildeten voll ermessen. Daher bedeuten sie ein Abbiegen von der natürlichen Entwicklung der deutschen Literatur.

Die Hauptarbeit der ersten Zeit in Italien war die endgültige Fassung der „Iphigenie auf Tauris" (1787). Goethe hat auf die Feile des Ausdrucks ungeheure Mühe verwendet, inhaltlich aber fast gar nichts geändert. 1787 wurde

auch das zweite Drama, das Goethe aus Weimar mitgenommen hatte, vollendet, „Egmont". Dagegen machte „Tasso" in Italien geringe Fortschritte: erst nach Goethes Rückkehr wurde er abgeschlossen (1789). In „Iphigenie" und „Tasso" lehnt sich Goethe nicht nur an die griechische Tragödie an, sondern auch an die Hauptvertreter des klassizistischen Dramas in Frankreich, Corneille und besonders Racine. Wie die besten Werke Racines sind die beiden Dichtungen Goethes Seelendramen. Den Inhalt bilden Seelenleiden der Hauptpersonen; die äußere Handlung ist ärmlich und beruht nicht, wie im gewöhnlichen Drama, auf einer Intrigue, sondern auf der Häufung von Umständen, die das seelische Leid der Personen verstärken.

„Iphigenie auf Tauris" zeigt deutlich die Wandlung, die Goethes Weltanschauung noch vor der italienischen Reise erfahren hatte. Als Stürmer und Dränger hatte er sich nach schrankenlosem Ausleben gesehnt und in seiner Schöpferfreude den Göttern gleich gefühlt (vgl. die Ode „Prometheus"). In Weimar wich der leidenschaftliche Widerstreit in seiner Seele einer tiefen Ruhe, und zwar hatte Charlotte von Stein an dieser Veränderung einen ähnlichen Anteil wie seine Iphigenie an der Heilung Orests. Auch die Sittenlehre Spinozas übte auf Goethe einen großen Einfluß aus. Spinoza sieht das höchste Glück in dem seelischen Gleichgewicht, der Selbstbeherrschung und Bändigung der Leidenschaften, in unbedingter Wahrhaftigkeit und Freiheit von Vorurteilen. Die Summe dieser Tugenden und zugleich die höchste Erkenntnis ist ihm aber die Liebe Gottes. Mit dieser religiösen Wendung steht er der christlichen Mystik sehr nahe. Insofern ist auch Goethes „Iphigenie" ein christliches Drama, dem pessimistischen Schicksalsglauben der griechischen Tragödie geradezu entgegengesetzt[1]). Der Fluch, der auf den Tantaliden ruht, ist ihre eigene Leidenschaftlichkeit. Die Götter lieben den Menschen; sie „rächen der Väter Missetat nicht an dem Sohn". Da Agamemnon von eigener Schuld freigeblieben ist, fordern sie von ihm als Opfer nur seine Tochter. Diana rettet sie aus der schuldbefleckten Familie in die Einsamkeit, damit sie sich dort rein erhalten könne. Den Muttermörder Orest treiben die Götter bis an den Rand des Wahnsinns, dann aber führt ihn Apollo durch seinen Orakelspruch der rechten Ärztin zu, sendet ihm einen Traum, der seine Heilung vorbereitet (III, 2), nimmt hierauf den unglückseligen Wahn, die Götter hätten sein Verderben beschlossen, ganz von seiner Seele und gibt ihm am Schluß das rettende Wort ein: die Deutung des Orakels auf Iphigenie.

Indes hält die himmlische Leitung nur das äußere Drama zusammen. Wir haben eigentlich zwei Handlungen mit verschiedenen Zielen. Thoas verspricht, die Priesterin ziehen zu lassen, wenn ihr Stamm nicht vertrieben oder ausgelöscht ist, und Apollo verheißt dem Orest Befreiung von den Erinnyen, wenn er die Schwester von Tauris nach Griechenland bringe. Die Bedingung des ersten Versprechens ist erfüllt, als die Geschwister einander erkennen, und auch die des zweiten wäre es, wenn dem Orest die Beziehung der „Schwester" auf

[1]) Während Lessing antike Sagenmotive (Medea, Verginia) in die Neuzeit versetzte und dabei den antiken Geist beibehielt, schlug Goethe in der „Iphigenie" den Weg der französischen Klassizisten ein, indem er mit der Sage auch das antike Kostüm übernahm, aber seine eigene Weltanschauung hineintrug.

Iphigenie einfiele. Da er aber nur an Apollos Schwester denkt, setzt eine zweite Handlung ein, die sich um den Raub des Götterbildes dreht[1]).

Diese Entwicklung ist äußerlich nur durch die Doppeldeutigkeit des Orakelspruches ermöglicht. Die eigentliche Einheit des Dramas liegt in dem wichtigeren innern Geschehen, das auch von jeder Beziehung auf die Götter unabhängig gedacht werden könnte. An der Heldin wollte Goethe (wie später an Faust) zeigen, daß sich der reine Mensch, wenn er bloß der Stimme seines Herzens folgt, aus den schwersten Wirren herausfindet und wie das Beispiel solcher Menschen auf andere läuternd und erlösend wirkt. Nach Spinoza kann ein Affekt nur durch den entgegengesetzten aufgehoben, die Verzweiflung an der Güte der Götter also nur durch die suggestive Kraft festen Gottvertrauens besiegt werden. Eine solche Kraft geht von Iphigenie aus, die damit einer christlichen Heiligen gleicht. Ein Bild der hl. Agathe in Bologna hatte auf den Dichter besondern Eindruck gemacht: „Ich habe mir die Gestalt wohl gemerkt und werde ihr im Geiste meine ‚Iphigenie‘ vorlesen und meine Heldin nichts sagen lassen, was diese Heilige nicht aussprechen möchte.“ In der Szene, die Goethe die Achse des Stückes nannte (III, 3), heilt Iphigenie die zerrissene Seele des Bruders durch den Eindruck ihrer Frömmigkeit und erfüllt ihn mit ihrem Gemüt. Die äußere Gefahr, die ihr reines Herz bedrohte, nämlich daß sie ihre Hände mit Opferblut beflecken müßte, ist glücklich vorübergegangen (1. Handlung), doch nun droht die größere Gefahr von innen. Sie nimmt, wenn auch widerstrebend, an Lüge und Trug teil und geht daran, Thoas mit schnödem Undank zu belohnen; dadurch würde sie unfähig, die übrigen Tantaliden ähnlich wie den Bruder zu entsühnen. In diesem Zwiespalt wankt sogar ihre Frömmigkeit und prometheischer Gotteshaß wandelt sie an (Parzenlied). Doch geht sie aus dem innern Kampfe siegreich hervor und rettet ihr Gottvertrauen vor der Versuchung, indem sie wahr und offen bleibt, auf die Gefahr hin, dadurch den Bruder, seinen Freund und sich selbst zu verderben. Dadurch sühnt sie ihre leise Schuld. Auch Orest ist nun vollends geläutert; denn die neue Gefahr vermag in ihm kein Mißtrauen mehr gegen die Götter zu erwecken. Und nun erst fällt die Binde von seinen Augen: des Gottes Wille kann nicht auf Raub gerichtet sein. Damit ist die glückliche Lösung gegeben. Der Heldin steht nun der Weg zur Entsühnung des ganzen Geschlechtes offen. Diese selbst wollte Goethe in einem zweiten Drama, der „Iphigenie in Delphi“, behandeln, doch führte er den Plan nicht aus.

Wie sehr Goethe seinen Stoff verinnerlicht und vertieft hat, erweist am besten ein Vergleich mit seiner wichtigsten Quelle, dem Drama „Iphigenie bei den Tauriern“ von Euripides, dem jüngsten der drei großen attischen Tragiker (um 480—406). Bei Euripides meint das Orakel unzweideutig das Bild der Artemis und Orests Buße sind die äußern Mühen und Gefahren. Daß er dabei die Schwester wiederfindet, ist Zufall. Die Iphigenie des Euripides spielt bei den Skythen eine unbedeutende Rolle, die blutigen Opfer sind nie aufgehoben worden

[1]) Die erste Handlung steht auf der Höhe, als Orest in der Schwester das Werkzeug zu erkennen glaubt, durch das die Götter sie beide vernichten wollen (Schluß von III, 1). Die Höhe der zweiten Handlung bezeichnet Iphigeniens aufrichtiges Geständnis gegenüber dem König (V, 3).

und von einem sittigenden Einfluß der Priesterin ist keine Rede. Sie fühlt sich nach der Erkennungsszene auch durch keine Rücksicht gehindert, sondern erfindet selbst den schlauen Fluchtplan und führt ihn mit listiger Verschlagenheit durch. Nach griechischen Begriffen war ja den Barbaren gegenüber alles erlaubt und ihre Übertölpelung durch die geriebenen Griechen genossen die Zuschauer in Athen mit ungemischtem Vergnügen. Goethe hebt den nationalen Gegensatz (zwischen den Griechen und Barbaren) ebenso auf wie Lessing ungefähr gleichzeitig im „Nathan" den religiösen. Thoas zeigt sich edel wie die Griechen und nur vorübergehend hat ihn gekränkte Liebe zu der frühern barbarischen Härte zurückgeführt. Seine Liebe zur Priesterin, eine Erfindung Racines, verschärft den Konflikt und bringt mehr Spannung in das Drama. Bezeichnend ist der Schluß bei Goethe und bei Euripides. In der griechischen „Iphigenie" treibt ein widriger Wind die mit dem Götterbilde Fliehenden ans Gestade zurück und Athene muß erscheinen, um den König durch den Hinweis auf den Willen der Götter von weiterer Verfolgung zurückzuhalten. Auch diese äußerliche Lösung ersetzte Goethe durch eine innerliche. Nicht die List, sondern gerade die Wahrheit führt zum Ziele, der Erkennung der Geschwister und der Versöhnung des Königs.

Weit stärker als im Inhalt ist der Einfluß der Griechen in der Form; doch war auch darin Racine vielfach der Vermittler. 1. Wie in der tragédie classique ist die antike Einheit von Ort und Zeit beibehalten und daraus ergibt sich die Notwendigkeit, die äußere Handlung dadurch zu vereinfachen, daß verwickelte Voraussetzungen in die Vergangenheit geschoben und allmählich vor dem Zuschauer enthüllt werden (analytisches Drama). Dabei herrschen naturgemäß das epische und das lyrische Element vor. 2. Die Zahl der Personen ist gering und ihre Charakteristik verrät das Streben nach dem Allgemeinmenschlichen, Typischen. Iphigenie ist der Typus edler Weiblichkeit, ihr Schicksal nennt sie selbst das allgemeine Frauenlos. Über Eigenart und Stellung der Frau fallen berühmte Worte. In Orest und Pylades stellt Goethe den eigenen Zwiespalt in der Weimarer Übergangszeit dar: Neigung zur Schwermut einerseits, praktische Energie und Lebensfreude anderseits. Dieser typische Gegensatz kehrt in allen großen Dramen Goethes wieder. In Thoas ist das Königliche betont; der Dichter zeigt, wie sich der Barbar unter dem Einfluß einer edlen Frau zur höchsten Humanität erhebt. 3. Auf den Einfluß der griechischen Kunst (Architektur) ist die Symmetrie in der Gruppierung der Personen und dem Aufbau der Handlung zurückzuführen. Im Mittelpunkt steht die Heldin und um sie bewerben sich Spiel und Gegenspiel: der König und Arkas, um sie in Tauris festzuhalten, Orest und Pylades, um sie zu entführen. Orests Charakter stimmt mit dem der Schwester vielfach überein, in mancher Hinsicht ergänzt er ihn. Die stärksten Gegensätze bilden die Vermittlerrollen des Pylades und des Arkas, die im Sinne der erhabensten Sittenlehre die Heldin als ein böser und ein guter Engel warnen oder umgarnen. Das psychologische Drama hat seine Peripetie genau in der Mitte des III. Aktes (Wahnsinnsanfall bei Orest) und die früheren sowie die späteren Akte stehen inhaltlich symmetrisch dazu. 4. Dem antiken Schönheitsideal in der Auffassung Winckelmanns entspricht es, wenn Goethe aufregende und gewaltsame Vorgänge, wie den Kampf, hinter die Szene verlegt. 5. Wie in der antiken und der französischen Tragödie ist das Betragen der Personen die gemessene Pose und ruhige Haltung. Der Ausdruck ist bewußt stilisiert; er strebt nach edlem, maßvollem Pathos, anschaulicher Bildlichkeit und melodischem Fluß. Der Dichter neigt

zu allgemeinen Sentenzen und läßt seine Personen gern ihre Gefühle breit ausströmen (Monologe Iphigeniens). Anklänge an den griechischen Stil sind aber verhältnismäßig selten (z. B. das Wort „ehern"). Eine Eigentümlichkeit des griechischen Dramas sind die häufigen Stichomythien; in bewegten Auseinandersetzungen sprechen die Personen die gleiche Anzahl von Versen. 6. Zum erstenmal erscheint in einem Goetheschen Drama der Vers, nicht der im Deutschen unbrauchbare jambische Trimeter der griechischen Tragiker, sondern der fünffüßige Jambus Shakespeares in durchaus melodischer Behandlung. In den Monologen der Heldin sind hie und da (z. B. I, 4, Beginn des IV. Aktes) kürzere Verse eingestreut. Sie vertreten die Einzelgesänge (Monodien ἀπὸ σκηνῆς) auf der griechischen Bühne. Das herrliche Parzenlied (IV, 5) im Stil der pindarischen Oden Goethes ist als wirkliches Lied gedacht. Der rhythmische Wohllaut gibt der Sprache ihre letzte Weihe; er läßt die furchtbaren seelischen Bedrängnisse des Geschwisterpaares in verklärendem Licht erscheinen. Durch die ruhige Schönheit ihrer Verse steht die „Iphigenie" im deutschen Jambendrama unerreicht da.

„Egmont" wurzelte so tief in der Sturm- und Drangperiode, daß sich eine einschneidende Umarbeitung nach klassischen Grundsätzen als unmöglich erwies. Goethe wagte nicht einmal die Umschrift in Verse, doch ist im IV. und V. Akt der jambische Rhythmus so vernehmlich, daß wir auf weite Strecken Verse zu hören glauben. Das Schwanken zwischen dem charakteristischen Stil der Jugendzeit und dem rhythmisch gehobenen Ausdruck bringt in das Stück eine gewisse Zwiespältigkeit. So stehen die schwungvollen Deklamationen Klärchens, die an die Monologe Iphigeniens erinnern, im Widerspruch zu der einfachen, treuherzigen Art des schlichten Bürgerkindes.

Wie im „Götz" griff Goethe ins 16. Jahrhundert; wieder wollte er nichts anderes geben als das Charakterbild eines großen Mannes in dramatischer Form. Äußerlich macht „Egmont" den Eindruck eines historischen Dramas; die politischen Zustände zu Beginn der niederländischen Erhebung werden sogar auf Grund eingehender geschichtlicher Studien sehr ausführlich und lebendig geschildert. Der Kampf zwischen Freiheit und Tyrannei erscheint hier in drei Formen: Kampf zwischen nationaler Freiheit und Fremdherrschaft, Verfassungsrecht und Absolutismus, Protestantismus und Katholizismus. In vier meisterhaften Szenen (am Anfang des I., II., IV. und V. Aktes) hat Goethe die mannigfachen Gegensätze innerhalb des Volkes selbst vorgeführt. Wir sehen zunächst Stammesunterschiede: 1. Ruysum ist Friesländer, Buyk Holländer, Egmont ein Flame, Oranien Brabanter, die übrigen Brüsseler. 2. sind in einzelnen Gestalten die verschiedenen Stände hervorgehoben: Soldaten und Bürger (Zimmermann, Krämer, Schneider, Seifensieder, Schreiber). 3. ist auch der Unterschied des gesellschaftlichen Ansehens gestreift: den mehr oder weniger wohlhabenden Handwerkern steht der besitzlose, verkommene Vansen gegenüber, der gelungene Typus eines Aufwieglers. 4. zeigt das Volk auch Verschiedenheiten nach der Parteistellung; während der furchtsame Seifensieder zur spanischen Partei neigt, ist der Zimmermann gemäßigt konservativ, Krämer, Schneider und Schreiber bilden eine aufsteigende Reihe oppositioneller Gesinnung. 5. ist das Volk auch kirchlich zerspalten; der Seifensieder bekennt sich

als ein „aufrichtiger Katholike", die andern sind, von dem unsichern Vansen abgesehen, mehr oder weniger warme Anhänger des neuen Glaubens.

Den unter sich selbst uneinigen, aber den Frieden, die Ordnung und ihre Vorrechte liebenden Niederländern tritt nun als Nachfolger der weisen, maßvollen Regentin der finstere Despot Alba entgegen, dessen Regierungsprinzip die rücksichtslose Unterdrückung aller freiheitlichen Regungen ist. Es gelingt ihm, das Volk einzuschüchtern und sein Haupt Egmont zu vernichten. Aber die Traumerscheinung am Schluß kündigt an, daß der grausame Druck das Volk einigen und zu erfolgreichem Widerstande ermutigen werde. In Wilhelm von Oranien hat Goethe den geborenen Führer der Niederländer eingeführt. Mit genialem Scharfblick durchschaut Egmonts Freund alle Verhältnisse, erkennt sofort den tückischen Plan Albas und hält sich auch von der Überschätzung des Volkes fern, das ja dann in der Tat den geliebten Egmont schmählich im Stiche läßt.

Trotz der politischen Akteure und Vorgänge ist aber „Egmont" keine historische Tragödie, sondern im wesentlichen wie der „Götz" ein dramatisches Bekenntnis; denn der Held scheitert nicht an seinem politischen Streben. Wohl kämpft auch in seiner Brust die Lehenstreue mit der Volkstreue, der neue Glaube mit dem alten, doch ist er in seinem geraden soldatischen Wesen gar kein eigentlicher Politiker und hebt sich darin scharf von seinem Freunde Oranien ab. Sein Freiheitsdrang ist rein persönlich und der spanische Druck reizt ihn nur insofern, als er ihn und das Volk in der gewohnten Lebensweise hindert. Der Charakter Egmonts ging aus derselben mystischen Lebensstimmung hervor, die Goethe den Vergleich mit Orest nahelegte. Es war das tiefe Gefühl, von einer dunkelwirkenden höhern Macht all sein Schicksal zu empfangen. Goethe nennt diese unerklärliche Triebfeder seines Handelns mit Sokrates das Dämonische. Es gewann ihm die Herzen und erfüllte ihn mit unbegrenztem Selbstvertrauen, unbedenklichem Wagemut, versuchte ihn aber auch, vor Gefahren die Augen zu schließen und sich blindlings ins Verderben zu stürzen, so in seinem Verhältnis zu Lili. Nach seinem alten Rezept heilte er sich von solchen Versuchungen, indem er sich „hinter ein Bild flüchtete", d. h. den geschichtlichen Egmont so sehr veränderte, daß er ein getreues Spiegelbild seiner selbst wurde.

Der historische Egmont wurde 1568 im 46. Lebensjahre hingerichtet, war verheiratet und Vater von elf Kindern. Durch prunkvolle Hofhaltung verwöhnt, hatte er sich nicht entschließen können, seine Familie in der freiwilligen Verbannung der Not preiszugeben. In „Dichtung und Wahrheit" betonte der greise Dichter seinen engen Zusammenhang mit dem Helden dadurch, daß er die Autobiographie in die Worte ausklingen ließ, die Egmont (II, 2) zu seinem Sekretär spricht: „Kind! Kind! nicht weiter! Wie von unsichtbaren Geistern gepeitscht, gehen die Sonnenpferde der Zeit mit unsers Schicksals leichtem Wagen durch" usw.

Als echter Held der Sturm- und Drangzeit genießt Egmont sorglos das Leben, läßt sich durch seine Beliebtheit im Volke in Sicherheit wiegen, verkennt dabei seine Mitbürger, die Regentin, den König und Alba, hört nicht auf die freundschaftlichen Warnungen Oraniens und rennt blind in sein Verderben. Die ganze Handlung hat nur den Zweck, den dämonischen Charakter des Helden allseitig zu beleuchten. Die Volksszenen dienen der Exposition und heben den Gegensatz

zwischen den zaghaften Bürgern und Egmonts verblendeter Selbstsicherheit hervor. Noch gesteigert erscheint diese durch die erfundene Gestalt Klärchens; während der Mörder schon über ihn seine Netze ausspannt, sucht er in Klärchens Armen Erholung von den Staatsgeschäften. In dem großen Auftritt zwischen Egmont und Alba, der den dramatischen Höhepunkt bezeichnet, staunen wir wieder über das leichtsinnige Vertrauen des Helden. Auch die (im wesentlichen erdichtete) Szene mit Ferdinand, hat nur die Bestimmung, Egmonts Glanz zu erhöhen; er hat vor seinem Tode die Genugtuung, den Sohn seines Feindes für sich gewonnen zu haben.

Das Hauptmotiv des Stückes, Egmonts dämonische Verblendung, ist undramatisch; denn sehr bald sehen wir das Ende voraus. Goethe bemühte sich auch wenig um eine kunstvoll gesteigerte, spannende Handlung. Wohl entwickelt sich Klärchen in der Gefahr aus einem einfachen Naturkind zur Heldin, doch bleibt sie ohne Einfluß auf Egmonts Schicksal. Auch der unglückliche Nebenbuhler Brackenburg greift nicht tätig ein und seine schwächliche Haltung kann uns nicht einmal Mitleid einflößen. So ist „Egmont", wie Schiller in einer scharfen Rezension bemerkte, mehr episch als dramatisch, ähnlich wie „Götz". Schiller tadelte auch den Schluß als einen „salto mortale in die Opernwelt". Der persönliche Gehalt der Dichtung erklärt Goethes Bestreben, Egmonts Tod durch Vorausdeutung auf die politische Zukunft seines Volkes zu verklären; die Erbitterung über seine Ermordung wird den Provinzen die Freiheit verschaffen. Am Schluß erscheint also Egmont plötzlich in der Glorie eines Märtyrers der niederländischen Freiheit.

Der Mangel an dramatischer Schlagkraft wird durch interessante Charakteristik wettgemacht. Neben dem bezaubernden Helden gewinnt unser Herz am meisten Klärchen durch die naive Innigkeit ihrer Liebe und ihre Seelenstärke gegen den Schluß. Auch die Mutter in ihrer eitlen Schwäche ist eine Prachtfigur und Brackenburg ist ebenfalls zum Typus geworden. Die Volksszenen sind des größten Dichters würdig. Über dem Ganzen liegt eine gewisse lyrische, musikalische Stimmung. B e e t h o v e n hat zu „Egmont" (Ouverture, Lieder Klärchens, Schlußvision) eine ebenbürtige Musik geschaffen.

Auch **„Torquato Tasso"** ist eine poetische Beichte, beruhend auf den Erlebnissen der ersten Weimarer Zeit: der Stellung Goethes am Hofe, seiner hochgestimmten Liebe zu der Frau von Stein und Anfeindungen von Nebenbuhlern im Amte, wie dem Minister Fritsch. Besonders zog ihn der den Stürmern und Drängern geläufige Gegensatz zwischen den überschwenglichen Wünschen des Dichters und der nüchternen Wirklichkeit an. Als Goethe das Drama abschloß, war er ein gereifter Mann und stand seiner jugendlichen Maßlosigkeit ablehnend gegenüber. Er hob nun im Widerspruch zu dem Anfang der Dichtung an seinem Helden die krankhaften Züge des wirklichen Tasso[1]) stärker hervor und machte

[1]) Der berühmte Dichter des „Befreiten Jerusalem" (1575) war Goethe schon im Vaterhause bekannt. An Verfolgungswahn leidend, verübte Tasso bei seinem dreimaligen Aufenthalt am Hofe zu Ferrara exzentrische Streiche, irrte dazwischen ruhelos umher und mußte schließlich als irrsinnig in ein Hospital gebracht werden. Im Alter von 51 Jahren erlag er in Rom seinen Leiden, eben

ihn zum „gesteigerten Werther". Goethe dachte offenbar an Lenz, der sich durch einen kecken Streich in Weimar unmöglich gemacht hatte und in der Folge dem Wahnsinn verfallen war. Dagegen behandelte er jetzt den Antonio, den er als niedrig gesinnten Neider und Verächter der Musen eingeführt hatte, mit deutlicher Vorliebe und verzeichnete so diesen Charakter. Auch die Erkaltung von Goethes Beziehungen zu Frau von Stein nach der Rückkehr aus Italien und Goethes Schmerz beim Scheiden aus dem Lande der Schönheit haben der Stimmung der letzten Akte Farbe verliehen.

Wie in der „Iphigenie" handelt es sich im „Tasso" um das Streben nach Harmonie des Lebens aus der Schrankenlosigkeit und dem Hang zur Übereilung heraus. Eindringlich wird hier wie dort Maßhalten, Unterwerfung unter das Sittengebot, Verzicht und Entbehren gepredigt. Nur entwickelt sich die Handlung im „Tasso" gewissermaßen umgekehrt. Während Iphigenie ihren Bruder vom Wahnsinn heilt und aus der Verbannung befreit wird, muß Tasso die geistige Heimat verlassen und treibt am Schluß dem Wahnsinn zu. In beiden Stücken sind ideale, der irdischen Liebe abgeneigte Frauen die Vorbilder bei der Erziehung zu sittlicher Harmonie. Während aber Iphigenie am Schluß mit dem innern Sieg auch den äußern feiert, verliert die Prinzessin mit dem geliebten Dichter den einzigen Trost und bleibt gebrochenen Herzens zurück. Goethe zeigt hier die Tragik des Lebens darin, daß wir uns selbst und den Augenblick verkennen, das Gute nicht zu schätzen wissen und aus Leichtsinn oder Unbedachtsamkeit aus den Händen lassen.

Goethes Tasso ist ein in seiner Lebensweise unmäßiger, höchst reizbarer, weltfremder und unreifer, von einem Extrem zum andern schwankender Mensch. Er hält für wirklich, was ihm seine phantastischen Wünsche vorspiegeln, und verkennt die rein geistige, allen irdischen Wünschen entsagende Neigung der Prinzessin sowie die Hindernisse des Standes. Antonios Spott bringt ihn um alle Selbstbesinnung und das Urteil des Herzogs stürzt ihn sofort aus allen Himmeln, so daß er alle für tückische Feinde hält. Gleich darauf schlägt die düstere Stimmung in höchsten Freudentaumel um, als ihm die Prinzessin mit tröstendem Zuspruch naht. Er durchbricht die Schranken der höfischen Sitte, vernichtet dadurch selbst seine Ehre und verbannt sich für immer vom Hofe. Als er die Folgen sieht, steigert sich seine seelische Krankheit zu einem förmlichen Tobsuchtsanfall. Antonio, der allein bei ihm ausharrt, behandelt ihn nun wie ein erfahrener Arzt und bringt ihn zum Bewußtsein seiner Verfehlungen. Wie ein Schiffer an den Felsen, an dem er scheitern sollte, klammert sich der Schmerzgebeugte an den Trost, den ihm Antonio eröffnet:

> Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
> Gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide.

So mildert der Dichter die Tragik in Tassos Geschick. Für diesmal ist er noch vor völligem Untergang gerettet, doch bangen wir um seine Zukunft: der Schmerz um den Verlust des Paradieses wird an seinem Innern zehren und die Erinnerung

---

als er die Krönung zum Dichter erwartete. Goethe schöpfte den Stoff seines Dramas aus zwei mit allerlei Sagen durchsetzten Biographien Tassos. Er zog den dreimaligen Aufenthalt in Ferrara in einen zusammen, vereinigte drei neidische Gegner Tassos in der Figur des Antonio und gestaltete die Sage von der verhängnisvollen Leidenschaft Tassos zur Prinzessin sowie die in den Quellen nur flüchtig genannte Leonore Sanvitale mit eigener Erfindung aus.

daran wird endlich seinen Geist ganz umnachten; in zwei wundervollen Visionen (im letzten Gespräch mit der Prinzessin) sieht Tasso dieses Schicksal voraus.

Wie Goethe an Tasso die krankhafte Maßlosigkeit hervorhob, charakterisierte er auch seinen Gegner Antonio objektiv als nüchternen Weltmann, freilich im ersten Teil der Dichtung anders als in den letzten Akten. Beide, der Phantast und der Realist, sind einseitig und das Ideal liegt in der Mitte. Es wird von Herzog Alfons vertreten, der mit scharfer Erkenntnis der Welt die edelste Geistesrichtung verbindet. Diese Gestalt ist eine Huldigung Goethes für seinen fürstlichen Gönner. In einem ähnlichen Gegensatz wie Antonio zu Tasso steht die weibliche Gefallsucht und der Egoismus der Sanvitale zu der ungesunden Geistigkeit, Unerfahrenheit und Selbstlosigkeit der Prinzessin. Wie in der „Iphigenie" haben wir fünf Personen und sie sind ganz ähnlich gruppiert: Tasso steht zunächst zwischen der Prinzessin und dem Herzog, die ihn zu halten bemüht sind, und dann zwischen ihren Vertrauten, Antonio und Leonore, die an seiner Entfernung arbeiten.

Wieder haben wir zwei Handlungen mit eigenen Zielen und Katastrophen: das Duellstück, dessen Motiv gekränkter Ehrgeiz ist, und das Intrigestück, in dem die Liebe das treibende Element ist. Dem „Verlaß uns, Tasso!" (II, 4) entspricht das „Hinweg!" der Prinzessin (V, 4) als zweite Katastrophe. Die äußere Verbindung ist wieder lose (die Weisung des Herzogs an Antonio, mit Hilfe Leonorens den Dichter zu versöhnen) und die Einheit liegt wieder in der Hauptidee: der Erziehung Tassos zum Charakter. Der Zusammenstoß mit Antonio und die verwegene Werbung um die Prinzessin sind die beiden typischen Belege für die Unfähigkeit des Helden, sich in die Wirklichkeit, die Angleichung fordert, zu schicken. Man denkt daran, ihn aus der Einsamkeit des Hofes in die Welt zu bringen, damit sie ihn bilde. Seine Entfernung wird früher zur Wirklichkeit, als man anfangs ahnt; freilich gestaltet sie sich leidvoll für alle und bietet keine Gewähr eines Erfolgs.

Um seine Figuren allseitig zu beleuchten, bot Goethe eine große Menge Details auf; sie geben ein umfassendes Bild der geistigen Bestrebungen am Musenhofe zu Ferrara, der freilich mehr dem Weimarer Hof als den italienischen Kulturzentren zur Zeit Tassos gleicht. Bewundernswert ist die Art, wie uns Goethe zum Glauben an Tassos Dichtertum zwingt. Wie er die Dinge sieht, kann sie nur ein Dichter sehen und manche seiner Schilderungen (wie die vorausgreifenden Visionen V, 4) zeigen sein Talent unmittelbar.

Freilich führt uns Goethe in eine äußerlich und innerlich so vornehme Welt, daß dem Werke eine populäre Wirkung von vornherein verschlossen ist. Die Sprache ist wenig pathetisch, aber noch kunstvoller ziseliert und noch melodischer als in der „Iphigenie". „Tasso" hat von allen deutschen Dramen die meisten geflügelten Worte geliefert. Zu einem großen Teil betreffen sie den Dichterberuf und seine Stellung in der Welt. Der metrischen Form hat Goethe die größte Sorgfalt gewidmet; durch den Wechsel der Cäsuren ist die Eintönigkeit der Jambensprache glücklich vermieden.

Die drei Dramen veröffentlichte Goethe in der ersten Gesamtausgabe seiner Schriften, die 1787—1790 bei Göschen in Leipzig erschien. Den „Faust", zu dem in Italien nur die „Hexenküche" und wahrscheinlich auch die Szene

„Wald und Höhle“ gekommen waren, gab er hier als Fragment. Die Dichtungen der Jugendzeit sind vielfach nach den klassizistischen Prinzipien umgearbeitet. Zu den großen Werken kommen noch einige Liebesgedichte, wie „Cupido, loser, eigensinniger Knabe“ und „Amor als Landschaftsmaler“, sowie das Dramolett „Künstlers Apotheose“, eine Umarbeitung und Fortsetzung von „Künstlers Vergötterung“ aus der Frankfurter Zeit. Von dem geplanten Drama „Nausikaa“ sind nur einige schöne Szenen ausgearbeitet worden.

Ein Nachklang der italienischen Zeit sind die in Weimar verfaßten „Römischen Elegien“, so genannt nach dem Versmaß, dem elegischen Distichon. Wie der römische Dichter Properz in einem Buche seiner Gedichte das alte Rom schilderte, so versetzt sich Goethe zurück in die glücklichen Zeiten seines römischen Aufenthalts und gibt sinnenfreudige Schilderungen seines damaligen Lebens, gespickt mit allerlei Spott auf die ehrbaren Weimaraner, die es ihm lange nicht verzeihen konnten, daß er eine hübsche Arbeiterin, Christiane Vulpius, die Schwester des „Rinaldo“-Dichters, in sein Haus genommen hatte. Vorwiegend satirisch sind die „Venetianischen Epigramme“, angeregt durch eine Reise nach Oberitalien, die Goethe 1790 in ungünstiger Stimmung unternahm. Er lebte damals sowohl in gesellschaftlicher als auch in literarischer Vereinsamung und machte seinem Ärger darüber in scharfen Ausfällen Luft. Seine neuen Dichtungen wurden nicht nur vom großen Publikum, sondern auch von seinen Bekannten kühl aufgenommen und dem einzigen Dichter, der ihm ein tieferes Verständnis entgegenbrachte, nämlich Schiller, wich er geflissentlich aus. Er sah in ihm nur den Autor der „Räuber“, deren Tendenz er jetzt heftig mißbilligte, und erkannte nicht, wie sehr sich ihm Schiller inzwischen genähert hatte.

Von seinen Amtspflichten wurde Goethe nach seiner Rückkehr durch den Herzog entlastet. Er behielt zwar seinen politischen Einfluß, hatte aber nur die Angelegenheiten der Kunst und Wissenschaft zu leiten. Mit besonderem Eifer widmete er sich dem neuerrichteten Hoftheater, doch bereitete ihm der niedrige Geschmack des Publikums auch in dieser Tätigkeit bittere Enttäuschungen. Auch die Entwicklung der politischen Verhältnisse verfolgte er mit wachsendem Unbehagen. Der französischen Revolution stand er feindlich gegenüber, da er im Staatsleben wie in der Natur nur eine allmähliche, schrittweise Neugestaltung gelten ließ. 1792 begleitete er den Herzog auf dem Feldzug in die Champagne. Während der Kanonade von Valmy sprach er die prophetischen Worte: „Von hier und von heute geht eine neue Epoche der Weltgeschichte aus“. Gegen die Revolution schrieb er drei matte Dramen: den „Großkophta“ (unter dessen Helden der berüchtigte Schwindler Cagliostro gemeint ist), den „Bürgergeneral“ und „Die Aufgeregten“ (unvollendet). Auch im „Reineke Fuchs“, einer Bearbeitung des alten plattdeutschen Tierepos in Hexametern, teilt er gegen die Revolutionäre satirische Hiebe aus. Durch seine politische Haltung entfremdete sich Goethe vollends der großen Menge und blieb bei aller Berühmtheit zeitlebens ein Dichter der oberen Zehntausend.

Weit ergiebiger als die poetische Produktion war in diesen Jahren Goethes Beschäftigung mit den Naturwissenschaften, die er seit seiner Jugend

nie ganz aus den Augen verloren hatte. Auch als Naturforscher erwarb sich Goethe unsterbliche Verdienste. Besonders zogen ihn die Knochenlehre, die Mineralogie und Geologie, die Botanik und später vor allem die Optik an. Seine Naturbetrachtung deckt sich genau mit seiner Kunsttheorie. Wie er als Dichter nach dem Typus trachtete, suchte er als Forscher das „Urphänomen". In der Verfolgung eines Herderschen Gedankens faßte er die ganze Natur als einen lebendigen, sich immer mehr entwickelnden Organismus auf und suchte die wenigen Typen, aus denen man die große Mannigfaltigkeit der Naturerscheinungen in Gedanken ableiten kann. Eine solche Urform sah er als Botaniker im Blatt und erklärte alle andern Teile der Pflanze als „Metamorphosen" des Blattes. Indem er den Zwischenkieferknochen auch beim Menschen entdeckte und die Schädelknochen als eine Fortsetzung der Wirbelsäule betrachtete, zeigte er, wie sich das menschliche Skelett in die Entwicklung des Knochenbaues überhaupt einfügt. Durch diese Betrachtungsweise wurde Goethe in mancher Hinsicht ein Vorläufer Darwins. Zwanzig Jahre arbeitete er an einer „Farbenlehre". Er bekämpfte darin leidenschaftlich die Theorie Newtons von der Zusammensetzung des Lichts aus farbigen Strahlen und stellte die Behauptung auf, daß die Farben Übergänge zwischen Licht und Dunkel seien. Die Physiker konnten ihm darin nicht beistimmen, doch ist das Werk reich an feinen psychologischen Beobachtungen. In der „Geschichte der Farbenlehre" gab Goethe das erste Muster der geschichtlichen Darstellung einer Wissenschaft.

b) Schiller von der Ankunft in Weimar bis zur Verbindung mit Goethe (1787—1794).

1787 ging Schiller nach Weimar, um dort gleich Goethe sein Glück zu suchen. Das wollte ihm längere Zeit nicht gelingen, zumal da Goethe und der Herzog abwesend waren. Da er fühlte, daß er sich durch den „Don Carlos" erschöpft hatte und daß ihm eine gründlichere Bildung und Kenntnis der Welt abging, warf er sich mit großem Eifer auf das Studium der Geschichte, wozu ihn schon die Vorarbeiten zu seinen zwei historischen Dramen angeregt hatten. 1788 veröffentlichte er den ersten Teil der „Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung", sah aber dann von der Fortsetzung ab. Das Werk ist vom protestantischen Standpunkt geschrieben und leidet unter dem Mangel an Objektivität, fesselt aber durch seine lebendige, dichterisch beschwingte Sprache. Inzwischen hatte Schiller in Rudolstadt die in Mannheim angeknüpfte Bekanntschaft mit der Frau von Lengefeld und ihren zwei Töchtern erneuert und sich mit der jüngern, Charlotte, verlobt; in ihrem Hause war er Goethe vorgestellt worden. Aus Gefälligkeit gegen die Familie setzte dieser seine Berufung zum außerordentlichen, vorläufig unbesoldeten Professor der Geschichte an der Universität in Jena durch. Im Mai 1789 eröffnete Schiller seine Vorlesungen unter großem Zulauf begeisterter Studenten mit der Rede „Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?" Als ihm im nächsten Jahre der Herzog ein kleines Gehalt bewilligte, führte er Lotte als Gattin heim. Er fand im Bunde mit der stillen, zartfühlenden Frau das er-

wünschte Lebensglück. Auf Grund seiner beruflichen Studien gab er außer kleinern geschichtsphilosophischen Aufsätzen für ein weiteres Publikum die „Geschichte des Dreißigjährigen Krieges" heraus.

Die Poesie tritt in diesen Jahren bei Schiller wie bei Goethe hinter der Wissenschaft zurück. Wenn sich Schiller als Forscher gern in Lebenserinnerungen interessanter und rätselhafter Persönlichkeiten versenkte, so gab er in der historischen Erzählung „Das Spiel des Schicksals" eine packende Schilderung des jähen Glückswechsels eines Günstlings; gemeint ist der Württemberger General Rieger. Der Roman „Der Geisterseher" wurde als Brotarbeit begonnen und schließlich unvollendet gelassen, obwohl das entzückte Lesepublikum mit größter Spannung auf die Fortsetzung wartete.

Das Werk ist ein charakteristisches Beispiel für eine ganze Literaturgattung, die „Bundesromane". Der Freimaurerorden verlor in Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jhds. vollständig seinen ursprünglichen aufklärerischen Zweck und schlug ins Gegenteil um; seine „Logen" sowie eine Reihe ähnlicher Geheimbünde wurden Brutstätten des wüstesten Aberglaubens. Internationale Schwindler, wie Cagliostro, Kaufmann u. a., fütterten darin ihr urteilsloses Publikum mit allerlei absonderlichen „Geheimlehren", die meist mystische Lehren des Altertums und der Neuzeit (Parazelsus, Jakob Böhme) zur Unkenntlichkeit verzerrten. Die Bundesoberen („Genien") umgaben sich mit dem Nimbus von magischen Wundertätern und erhielten die Mitglieder in beständiger Furcht vor ihrer Allmacht. Nicht nur in zahlreichen Schundromanen, sondern auch in Werken bedeutender Dichter um die Wende des 18. und 19. Jhds. spielen solche Geheimbünde und ihre Sendlinge eine wichtige Rolle. Im „Geisterseher" überwacht ein Geheimbund von Betrügern in höherem Auftrage einen deutschen Prinzen, der sich in Venedig aufhält, weiß ihn durch einen „Genius", der sich für einen Armenier ausgibt, und eine schöne „Griechin" an sich zu fesseln und schließlich zum Übertritt in die katholische Kirche zu bewegen.

Wie Goethe in Italien ein moderner Grieche zu werden strebte, wurde für Schiller in der ersten Weimarer Zeit die Beschäftigung mit der griechischen Poesie, namentlich mit Homer und den griechischen Tragikern, von entscheidender Bedeutung. Seine Kenntnis der griechischen Sprache war allerdings so gering, daß er sich mit lateinischen und französischen Übersetzungen behelfen mußte. Auf Grund solcher Vorlagen übersetzte er frei die „Iphigenie in Aulis" von Euripides und einige Szenen aus dessen „Phönizierinnen". Im Wetteifer mit Bürger übertrug er den 2. und 4. Gesang von Vergils „Äneis" in Stanzen. Schiller sah die Griechen in derselben Idealisierung wie Winckelmann und Goethe. In einem großen Gedicht, das mit antiker Mythologie überladen ist, den „Göttern Griechenlands", sehnt er sich aus der prosaischen Gegenwart zurück in die goldene Zeit, da noch die Menschen poesievoll in der ganzen Natur göttliche Lebewesen wirksam sahen. Noch länger ist das zweite kultur- und kunstphilosophische Gedicht „Die Künstler". Die Schönheit gilt hier Schiller als das irdische Gewand der Wahrheit. Der Kunst obliegt die erhabene Aufgabe, die Menschheit zu reiner Sittlichkeit und Wahrheit zu erziehen.

Die Lehrtätigkeit befriedigte Schiller wenig und immer mehr ließ er sich von der Geschichte zur Philosophie ablenken. Damals verbreitete sich von Jena

aus der Ruf der Kantschen Philosophie[1]) und ihrem Verkünder, dem Österreicher Reinhold, verdankte Schiller die erste Einführung in Kants Gedankenwelt: 1791 wurde er von einer gefährlichen Brustkrankheit niedergeworfen und geriet wieder einmal in bitterste Not. Da meldete ihm ein Brief, daß ihm der dänische Erbprinz, Herzog Friedrich Christian von Holstein-Augustenburg, auf den Vorschlag des Dichters Jens Baggesen, der Schiller in Jena besucht hatte, und des Ministers Grafen Schimmelmann ein jährliches Geschenk von 1000 Talern für die Dauer von drei Jahren bewilligt habe. Diese edelmütige Unterstützung ermöglichte es Schiller, sich ganz dem tiefern Eindringen in Kants Philosophie, namentlich seine Ethik und Ästhetik, zu widmen. In einer Reihe von Aufsätzen (wie „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen", „Über die tragische Kunst" und „Über das Erhabene") führte er Kantsche Gedanken weiter aus. Kants praktische Ideale, Gott, Freiheit, Unsterblichkeit, waren auch die seinigen. Die Überwindung der Neigung durch das Pflichtgebot nannte er Würde, einen Menschen, der aus freien Stücken, ohne sich selbst überwinden zu müssen, so handelt, wie es die Pflicht erheischt, eine „schöne Seele", ihren Ausdruck die Anmut („Über Anmut und Würde"). Für die moderne Ästhetik fruchtbar wurde der Grundgedanke der „Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen", aus Dankbarkeit dem Herzog von Augustenburg gewidmet. Schiller entdeckt hier als Quelle der Kunst den Spieltrieb. Die Kunst ist das feinste und höchste Spiel. Ihre sittliche Aufgabe besteht darin, daß sich in ihrem Spiele vorübergehend allgemein der Gleichgewichtszustand der „schönen Seele" herstellt; künstlerische Erziehung kann ihn dauernd machen. Den

---

[1]) **Kant** (s. S. 121) ist der Begründer des philosophischen Kritizismus, der reifsten Formulierung des Aufklärungsgedankens. In der „Kritik der reinen Vernunft" (1781) legte er dar, daß alles, was wir wahrnehmen oder denken, Produkt aus einem jenseits aller Erfahrung liegenden „Ding an sich" und einem ebenso unzugänglichen Ich ist, aus dem unsre Sinnes- und Verstandesorganisation stammt. Die eigentliche Welt ist also grundsätzlich unerkennbar; rettungslos sind wir in eine Welt bloßer „Erscheinungen" eingeschlossen. Auch Gott ist ein „Ding an sich", sein Dasein also wissenschaftlich unerweislich. (Kant würde deshalb der „Alleszermalmer" genannt.) Die „Kritik der praktischen Vernunft" (1788) lehrte nun, daß zwar Gott, Freiheit und Unsterblichkeit bloße Annahmen sind, doch könne sie die Vernunft auch nicht widerlegen, und da sie im Leben unentbehrlich sind, müssen wir sie fordern; sie sind praktische Postulate. Wie die Gültigkeit der Wissenschaft auf gemeinsamen Gesetzen der Menschennatur beruht, so gibt es auch sittliche Forderungen, die jederzeit für jedermann verpflichtend sind, z. B. „Du sollst nicht lügen!" Das beweist die Tatsache des Gewissens. Der oberste dieser „kategorischen Imperative", der alle andern umfaßt, lautet: „Handle so, daß die Maxime deines Willens zum Prinzip einer allgemeinen Gesetzgebung werden kann!" Daraus ergibt sich der strenge Charakter der Pflichtenlehre Kants. Als sittlich läßt er nur gelten, was man ohne eigenes Lustgefühl, gegen seine Neigung tut. Auch der ästhetische Geschmack ist, wie die „Kritik der Urteilskraft" (1790) ausführt, subjektiv, doch ergibt sich aus der gemeinsamen Naturanlage der Menschen auch hier ein allgemeines Gesetz. Die künstlerische Wirkung ist das notwendige, interesselose (d. h. begierdelose) Wohlgefallen an der Form. Damit trifft Kant mit der klassizistischen Ästhetik zusammen; vgl. Goethes „Trost in Tränen": „Die Sterne, die begehrt man nicht, man freut sich ihrer Pracht."

Abschluß von Schillers ästhetischen Schriften bildet „Über naive und sentimentalische Dichtung", noch beherrscht von den schönen Irrtümern Rousseaus und Winckelmanns. Die antiken Dichter sind naiv, d. h. mit der Natur einig, schöne Seelen, Realisten. Der moderne Dichter muß die Natur erst suchen; er ist „sentimentalisch", und da für ihn die reine Natur nur eine Idee ist, Idealist. In Goethes Werken findet Schiller eine wunderbare Vereinigung der beiden Charaktere, mit großer Schärfe weist er dagegen an den Werken anderer berühmter Zeitgenossen die Mängel der sentimentalischen Dichtung nach. Unterdessen hatte Schiller den einzig verehrten Dichter endlich zum Freunde gewonnen.

c) Goethe und Schiller im Bunde (1794—1805).

1793/94 weilte Schiller über neun Monate in seiner Heimat und verabredete dort mit dem Stuttgarter Buchhändler Cotta die Herausgabe einer literarischen Monatsschrift unter dem Titel „Die Horen". Als er nach der Rückkehr eine Anzahl bedeutender Mitarbeiter angeworben hatte, darunter Wilhelm von Humboldt[1]), bat er im Juni 1794 Goethe um seine Teilnahme. Goethe antwortete freundlich, aber zurückhaltend. Einige Wochen darauf trafen die beiden nach einem Vortrage in der „Naturforschenden Gesellschaft" zu Jena zusammen; Goethe fühlte sich von Schillers Verständnis für die Naturwissenschaften angezogen, trat in Schillers Haus ein und erklärte ihm seine Theorie von der Metamorphose der Pflanze. Darauf richtete Schiller an den so lange vergeblich Umworbenen den herrlichen Brief vom 23. August 1794, der Goethe klar bewies, wie tief Schiller ihn erfaßt hatte. Goethe erwiderte nun herzlich; er fand von Schiller mit freundschaftlicher Hand die Summe seiner Existenz gezogen und rechnete von diesem Tage eine neue Epoche. Damit war der Bund geschlossen, der in der Weltliteratur nicht seinesgleichen hat. Sein Denkmal ist der Briefwechsel der beiden, unerschöpflich reich an Zeugnissen für ihre Geistesrichtungen und die Art ihres Schaffens. Sowohl bei Goethe als auch bei Schiller hatte wissenschaftliche Tätigkeit die Poesie verdrängt und nun wendeten sich beide wieder der Dichtung zu. Sie standen ohne ebenbürtige Bundesgenossen da; denn Herder, der in ihrem Bunde der dritte hätte werden können, war im Abstieg seiner Kräfte und zog sich verärgert zurück. Goethe wurde durch Schiller, wie er selbst gestand, wieder zum Dichter gemacht und fühlte sich durch Schillers eindringende Kritik gefördert. Auch Schiller empfing durch Goethe den kräftigsten Anstoß zu neuem poetischen Schaffen. Beide waren sich des großen Gegensatzes ihrer Naturen, für den Schiller die Worte „naiv" und „sentimentalisch" geprägt hatte, vollkommen bewußt, doch schonte der eine die Individualität des andern und in dem Streben nach den höchsten Zielen der Kunst gab es keinen Unterschied unter ihnen. So

---

[1]) W. v. H., der Bruder des großen Naturforschers Alexander von H., war hauptsächlich Schiller zuliebe nach Jena gezogen. Als Ästhetiker verfocht er geistvoll den klassizistischen Standpunkt. Hervorragend sind auch seine sprachphilosophischen Werke. Als preußischer Minister entfaltete er später eine segensreiche staatsmännische Tätigkeit. Sein Briefwechsel mit Schiller ist reich an scharfsinnigen Urteilen über Schiller und seine Werke.

blieb ihre Freundschaft trotz mannigfacher Versuche, sie zu trennen, ungetrübt bis zu Schillers frühem Tode; Goethe hielt das Andenken des teuern Mannes in höchsten Ehren und wendete sich entschieden gegen alle Versuche, Schiller durch den Vergleich mit ihm zu verkleinern.

Die „Horen", deren Gründung den äußern Anlaß zum Freundschaftsbunde Goethes und Schillers gegeben hatte, sollten das politisch und religiös zerklüftete deutsche Volk im Zeichen der Wahrheit und Schönheit wieder vereinigen. Nach vielverheißenden Anfängen erlahmte aber das Interesse der meisten Leser und der dritte Jahrgang (1797) war der letzte. Daneben redigierte Schiller 1796—1800 alljährlich einen Musenalmanach; er enthält die Blüte der gleichzeitigen Lyrik.

Goethe gab für die „Horen" seine „Römischen Elegien" und zwei „Episteln" in der Art der Horazischen; sie behandeln mit gemütlichem Humor die geringe Wirkung der Dichtung auf das Publikum. In der ersten kommt Goethe zu dem Schluß, daß nur das Leben den Mann bilde, die zweite empfiehlt den Töchtern statt der Lektüre die Hauswirtschaft. Ferner veröffentlichte Goethe in den „Horen" die „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten". Es ist die erste deutsche Novellensammlung und bringt die ersten Produkte der kunstmäßigen Novelle in deutscher Sprache. Wie in Boccaccios „Decamerone" sind die einzelnen Novellen durch eine Rahmenerzählung zusammengehalten; eine durch die Revolution aus Frankreich vertriebene Gesellschaft verkürzt sich die Zeit durch den Vortrag interessanter Geschichten. Den Beschluß macht das rätselhafte „Märchen".

Das Märchen war im Laufe des 18. Jhds., zuerst in Frankreich, eine beliebte Literaturgattung geworden, doch nahm man es nicht ernst. Aufklärerische Dichter, wie Wieland und Musäus, benützten das Wunderbare nur als Aufputz oder sie durchsetzten die Märchenstoffe mit lehrhaften Tendenzen und machten sich dabei heimlich oder offen über die Märchenphantasie lustig. Goethe, der schon als Knabe Märchen gedichtet hatte, unternahm es nun, diese Form von poesiewidrigen Beimischungen freizuhalten, ohne auf ernsten Gehalt zu verzichten. In seinem „Märchen" ahnen wir hinter dem Spiel einer blühenden Phantasie tiefere Ideen, und zwar scheint es, daß Goethe darin die leitenden Gedanken seiner Naturbetrachtung dargestellt hat. Damit wurde er der Schöpfer des Kunstmärchens, das die Dichter der Romantik eifrig pflegten.

In den „Horen" erschien schließlich zum Teil Goethes Übersetzung der Autobiographie des italienischen Erzgießers Benvenuto Cellini.

Schiller bahnte sich 1795 den Übergang von der ästhetischen Spekulation zur Dichtung mit einer Anzahl philosophischer Gedichte, die in schwungvoller Sprache Gedanken seiner ästhetischen Schriften ausführen und ohne diese zum Teil gar nicht verständlich sind. Immer wieder wird die Dichtkunst und ihre sittigende Macht besungen: sie führt uns zur verlorenen Natur zurück und stellt in uns die sittliche Harmonie wieder her: „Poesie des Lebens", „Die Macht des Gesanges", „Das Ideal und das Leben". Die „Teilung der Erde" erinnert an Goethes „Sänger": in seiner Tätigkeit findet der Dichter den schönsten Lohn. Mit humorvoller Satire wird der Poet im „Pegasus im Joche" den platten Nützlichkeitsmenschen entgegengestellt. In den „Sprüchen des Confucius" knüpft der Dichter an die drei Zeiten und die drei Dimensionen des Raumes sittliche Lehren. In den „Idealen" wendet er sich von der Schwär-

merei seiner Jugend ab und läßt nur die Freundschaft und die aufopfernde, unermüdliche Arbeit als dauernde Lebensgüter gelten. Die „Würde der Frauen“ huldigt dem weiblichen Geschlecht, das dem Ideale einer „schönen Seele“ näher steht als der Mann. Auch der Tanz ist dem Dichter ein Sinnbild der Anmut in sittlicher Bedeutung: „Das du im Spiele doch ehrst, fliehst du im Handeln, das Maß“ („Der Tanz“). Gleich der schönen Seele steht das Genie im engen Bunde mit der Natur („Der Genius“). Sie hätte, um das Genie nicht Lügen zu strafen, die Neue Welt erstehen lassen, wenn sie nicht schon vor Kolumbus dagewesen wäre („Kolumbus“). Im „Spaziergang“ schildert Schiller, anknüpfend an eine Bergwanderung, die Entstehung und Entwicklung der Kultur. Gegen den Schluß, der die frivole Überkultur, das Verstummen der heiligen Stimme in der Menschenbrust und die Entladung entzügelter Triebe in einer Revolution malt, klingt die jüngste Geschichte (französische Revolution) herein. In der von Menschenhand unberührten Wildnis beruhigt sich der Dichter nach dem Schrecken seiner Vision — ein Sinnbild seines Glaubens an eine bessere Zukunft der Menschheit. Diese wird die Kultur mit der Natur wieder harmonisch vereinigen, sich trotz aller wissenschaftlichen, technischen und politischen Errungenschaften den heiligen Gewalten beugen, die uns zu unserem Heile binden: Sittlichkeit und Sitte, Bewußtsein von Recht und Pflicht, Liebe und Freundschaft. Dabei werden uns die Griechen, in Schillers Augen schöne Seelen, verläßliche Führer sein: „Und die Sonne Homers, siehe! sie lächelt auch uns.“ „Das verschleierte Bild zu Sais“ warnt, nach der Wahrheit auf dem Wege des Frevels zu streben (vgl. die Faust-Sage).

Durch viele verständnislos absprechende Urteile über die „Horen“ gereizt, sann Schiller auf ein allgemeines Strafgericht über die rückständigen literarischen Zeitgenossen. Die Lektüre des römischen Satirikers Martial (geb. um 40 n. Chr.) brachte ihn auf die Idee, sich dazu der Form des Epigramms zu bedienen. Das 13. Buch von Martials Gedichten enthält unter dem Titel „Xenia“ (Gastgeschenke) harmlose poetische Etiketten, wie man sie im alten Rom an den Saturnalien den freundschaftlichen Festgaben beizufügen pflegte. Schiller beschloß, dazu ein ironisches Seitenstück zu liefern und seinen Gegnern als unwillkommene Geschenke Stachelverse ins Haus zu senden. Er gewann für den Plan Goethe, der es namentlich auf die zünftigen Naturforscher scharf hatte, und in regem Wetteifer brachten die beiden über 900 Distichen zu Papier, gaben aber dann nur 124 zahmere unter dem Titel „Tabulae votivae“ (Weihetafeln), je 18 ähnliche unter den Überschriften „Vielen“ und „Einer“ und, zum Teil in sehr wirkungsvoller Anordnung, 414 eigentliche **„Xenien“** in dem Musenalmanach für 1797 (Xenien-Almanach) heraus. Absichtlich ließen die Freunde ihren Anteil ungeschieden, um gemeinsam die Verantwortung für das „tolle Wagestück“ zu übernehmen. Auch heute noch sind einige Epigramme nicht mit Sicherheit dem einen oder dem andern zuzuweisen; oft gab ja der eine den Gedanken, der andere die Form her, manchmal schrieb auch der eine den Hexameter und der andere setzte den Pentameter hinzu. In den „Xenien“ forderten die zwei größten deutschen Dichter fast alle andern deutschen Schriftsteller heraus; nur wenige, wie Herder und Voß, blieben von dem bissigen Spott verschont.

Der Zorn Goethes und Schillers galt vor allem der anmaßenden Unpoesie der Aufklärung. Ihr Haupt war damals durch seine vielgelesene Zeitschrift „Allgemeine Deutsche Bibliothek" der „Freund Nickel", des verstorbenen Lessing Freund Friedrich **Nicolai.** Als bornierter Fanatiker des „gesunden Menschenverstandes" hieb er mit seichtem Spott auf alles los, was über sein beschränktes Fassungsvermögen hinausging, und nannte allen höhern Geistesflug Schwärmerei. Mit viel mehr Geist vertrat die Aufklärungsideale der Göttinger Professor **Lichtenberg**, ein bedeutender Physiker. Seine scharfgeschliffenen Aphorismen zeugen von durchdringender Menschenkenntnis. In der Literatur stritt er mit Vorliebe gegen mystischen Schwindel (Lavater) und die Originalitätshascherei der Stürmer und Dränger. Die Beherrscher der deutschen Bühne waren August von **Kotzebue** und der Schauspieler Wilhelm **Iffland**, der erste Darsteller von Schillers Franz Moor. Beide verstanden ausgezeichnet das Handwerk der dramatischen Technik und nützten den Geschmack des großen Publikums aus. Der erstaunlich produktive Kotzebue (214 Dramen!) arbeitete mit dick aufgetragener Rührung, mit spannenden Verwicklungen und verblüffenden Überraschungen, mit Zweideutigkeiten, mit Situationskomik und drastischem Witz. Von seinen Rührstücken waren besonders „Menschenhaß und Reue" und seine Indianerdramen (Rousseaus Gegensatz von Natur und Kultur) berühmt. Seine Lustspiele verraten eine nicht gewöhnliche Begabung für das Komische, sind aber gleichfalls reich an billigen Effekten und an Frivolitäten. Einige, wie die „Deutschen Kleinstädter" und „Pachter Feldkümmel", reizen heute noch zum Lachen. Iffland pflegte mit mehr Ernst, aber geringerem Talent das Familienstück. Er predigt aufdringlich Moral, läßt seine Personen gern von Großmut triefen und führt die schwersten Konflikte oft durch Vertuschung der Vergehen zu einem rührenden Ende. Schiller hat seine Art in dem Totengespräch „Shakespeares Schatten", das die „Xenien" abschließt, scharf und witzig charakterisiert und das ganze klägliche Familiendrama der wahren Tragödie gegenübergestellt. Die erträglichsten Dramen Ifflands sind „Die Jäger", „Die Hagestolzen" und „Die Spieler". — Auf dem Gebiete der erzählenden Literatur war damals wie heute der Roman am meisten beliebt, doch stand das Niveau der damaligen Moderomane tief unter dem heutigen. Zu der bessern Unterhaltungsliteratur gehörte der Familienroman „Herr Lorenz Stark" von dem Berliner **Engel**, einem Mitarbeiter der „Horen".

Die „Xenien" erregten ein ungeheures Aufsehen; die Betroffenen wehrten sich mit wütenden Gegenangriffen und stellten in gegnerischen Xenien-Sammlungen zumeist nur ihre geistige Armut noch mehr bloß. Schiller war geneigt, den Kampf fortzusetzen, aber Goethe erklärte es mit Recht für würdiger, die Gegner durch neue große Kunstwerke zu beschämen. Außer den mehr oder weniger scharfen Epigrammen brachte der Almanach auf 1797 einige größere Gedichte und Weisheitssprüche Schillers. Die Elegie „Klage der Ceres" hat symbolischen Sinn: Ceres versinnbildlicht die Menschheit, Proserpina das Ideal, das hier ins Geisterreich der Unterwelt versetzt ist; die Blumen, die Ceres pflanzt, bedeuten die Kunst, die Mittlerin zwischen der Menschheit und der göttlichen Welt. Auch unter dem „Mädchen aus der Fremde" ist die Kunst mit ihren Gaben für jung und alt gemeint. In einem seiner schönsten Gedichte, „Pompeji und Herkulanum", belebt Schiller mit der Kraft seiner Phantasie die durch den Ausbruch des Vesuvs verschütteten römischen Städte.

Das erste größere Werk Goethes, dem Schillers rege Teilnahme zugute kam, waren **„Wilhelm Meisters Lehrjahre"**, abgeschlossen 1796. Als Goethe das alte Manuskript nach langer Pause wieder vornahm, war ihm seine Jugend mit

ihrer Theaterschwärmerei so fremd wie die Liebesleidenschaft Werthers. Daher gewährte er jetzt der Schilderung der theatralischen Abenteuer, die für den Helden nur eines der Mittel zur harmonischen Ausbildung sein sollten, keinen so breiten Raum wie früher, sondern strich die alten sechs Bücher auf vier zusammen; unter anderem ließ er die Aufführung des „Belsazar" und den Theaterskandal weg. Dafür schaltete er einen Liebeshandel Wilhelms mit der Gräfin ein und machte diese zu der Schwester der Amazone, die dem verwundeten Helden beisteht. Erst in dem neuen fünften Buch tritt Wilhelm auf Serlos Bühne als Hamlet mit Erfolg vor das Publikum, bricht aber bald darauf endgültig mit der Ansicht von dem idealen Wert des Theaters. Als sechstes Buch schob Goethe die „Bekenntnisse einer schönen Seele" ein[1]), in den letzten Büchern übernehmen, wie so oft bei Goethe, Frauen und weltkluge Adelige die Erziehung des Helden. Goethe knüpft hier auch deutlich an den „Bundesroman" an.

Auf dem Totenbette bittet Aurelie den Helden, daß er dem ungetreuen Lothario, der ihr Leben vergiftet habe, einen Brief übergebe. Gern folgt er ihrem Wunsche. Auf Lotharios Gute trifft er mit Jarno wieder zusammen und lernt mehrere andere Adelige kennen. Sie eröffnen ihm, daß sie Mitglieder eines geheimen Bundes seien und seinen Lebensgang schon lange überwacht hätten. Als er die Frage stellt, ob der Knabe Felix, den ihm Aurelie hinterlassen hat, wirklich sein und der unschuldig verstoßenen und inzwischen verstorbenen Mariane Kind sei, werden durch Einhändigung eines tiefsinnigen Lehrbriefs seine Lehrjahre für beendet erklärt. Wilhelm kauft ein Landgut und will als Landwirt wirken. Er sucht nach einer tüchtigen Genossin und glaubt sie in der wirtschaftlichen Therese, der ehemaligen Braut Lotharios, zu erkennen, obwohl er sich auch zu der Amazone, die sich seiner nach dem Überfall durch die Räuber angenommen hat, Lotharios Schwester Natalie, hingezogen fühlt. Als er Therese bräutlich umarmt, bricht der Schmerz darüber der armen Mignon das Herz. Zu ihrem Begräbnis erscheint ein italienischer Marchese und es stellt sich heraus, daß der von ihm gesuchte Bruder der alte Harfner ist. Mignon entstammt dem Bunde des Harfners mit seiner eigenen Schwester. Ein unglückseliger Zufall bereitet nun auch ihm, der von seinem Wahnsinn glücklich geheilt ist, den Tod; er glaubt, daß Felix durch seine Schuld Gift getrunken habe, und schneidet sich die Kehle durch. Wilhelm erkennt bald den Irrtum seiner Brautwahl und zugleich beseitigt die Aufklärung eines Mißverständnisses das Hindernis, das Lotharios Ehe mit Therese vereitelt hat. Nun kann sich gleich zu gleich gesellen und Wilhelm in Nataliens Armen dem ersehnten Glück entgegensehen.

Wilhelm Meister ist der aus dem Heroischen ins Bürgerliche übertragene Faust, nur daß sich Faust mit Absicht ins Leben stürzt, um zu genießen, was der ganzen Menschheit zugeteilt ist, während Meister halb unbewußt und widerstrebend durch die Wirrnisse des Lebens taumelt. Goethe nannte ihn sein geliebtes Eben-

---

[1]) Sie sind in der Hauptsache frei gestaltete Schicksale des Fräuleins von Klettenberg (s. S. 131), über die Goethe mündlich und brieflich unterrichtet war. Das Buch führt uns tief in die mystischen Sphären, in denen der Dichter vor seiner Abreise nach Straßburg heimisch war. Die „schöne Seele" (ein mystischer Ausdruck für den von Gott erleuchteten Menschen) schwankt zwischen einer schwärmerischen Liebe zu Gott und der Neigung zu einem irdischen Bräutigam (Narziß), entsagt diesem, um ihr Gemüt ganz mit Gott zu erfüllen, lernt in Philo einen durch Sünde zu Gott gelangten Menschen kennen und erlebt schließlich den magischen „Durchbruch der Gnade", das unmittelbare Einströmen Gottes in die Menschenseele, das die Mystiker erstreben. Bei den Herrenhutern findet sie eine gleichgestimmte Gemeinde.

bild, doch ist die Selbstdarstellung wie im Tasso einseitig; der Dichter belächelt an Wilhelm mit leiser, oft kaum merklicher Ironie alle die Schwächen, die einst seine eigene Jugend verstört hatten: den Mangel an energischer, zielbewußter Lebensführung, die Neigung zu tatenscheuer Phantastik, das „Dämonische", wie es „Egmont" darstellt. Er glaubt mit dieser Parzival-Natur auch das deutsche Volk seiner Zeit zu kennzeichnen. Das Thema ist nicht klar und folgerichtig durchgeführt, der Schluß überhastet, die äußere Handlung oft im schlimmen Sinne romanhaft. Gleichwohl sind die „Lehrjahre" durch den Reichtum an interessanten Charakteren, poetischer Erfindung, lebendigen Schilderungen, weisheitsvollen Gesprächen und Reflexionen der größte deutsche Roman des 18. Jhds. Das Weltbild, das uns darin von dem reichsten Geiste seiner Zeit entworfen wird, ist weniger realistisch als in der „Theatralischen Sendung", aber umfassender und objektiver. Auch im Prosastil ist der Sturm und Drang einer sorgfältig wägenden und feilenden Wortkunst gewichen. Mit den „Lehrjahren" errang Goethe seit dem „Werther" wieder einmal einen großen Erfolg bei den Gebildeten. Schiller war ganz begeistert und die „romantische Schule" in Jena pries das Werk geradezu als einen Kanon der Poesie.

Und doch steht Goethe ungleich höher in dem Werke, das er unmittelbar nach dem „Meister" begann und im Juni 1797 vollendete, dem „bürgerlichen Epos" **„Hermann und Dorothea"**.

In der vorangestellten Elegie „Hermann und Dorothea" nennt Goethe seine Vorbilder: Homer und Voßens „Luise", die 1795 als Buch erschienen war. Damals stellte der Philolog Friedrich August Wolf die Behauptung auf, daß die Homerischen Epen durch Zusammenfassung kleinerer, ursprünglich selbständiger Gedichte entstanden seien. Goethe und Schiller leiteten daraus in ihrem Briefwechsel eine neue Theorie des Epos ab. Sie einigten sich darüber, daß nicht das Heroische und Wunderbare, auch nicht der feierliche Ton und der formelhafte Stil das Wesen des Epos ausmachen, sondern das ruhige Fortschreiten der Handlung, die Selbständigkeit der Teile, die breite Ausmalung des äußern Details, das reiche Weltbild. Dieses war für einen modernen Dichter bei der ungeheuren Vielgestaltigkeit und Zersplitterung des Lebens eine ungleich schwierigere Aufgabe als für Homer. Gleich Voß fand Goethe das Typische des deutschen Lebens in dem tüchtigen Bürgertum, strebte aber aus dem engen Gesichtskreis der Idylle, in dem Voß stecken geblieben war, heraus, indem er in den idyllischen Stoff die gewaltigen politischen Ereignisse der jüngsten Vergangenheit hineinspielen ließ. Er wollte „das rein Menschliche der Existenz einer kleinen deutschen Stadt in dem epischen Tiegel von seinen Schlacken abscheiden und zugleich die großen Bewegungen und Veränderungen des Welttheaters aus einem kleinen Spiegel zurückwerfen".

Das äußere Gerüst der Handlung entnahm Goethe einer mehrfach berichteten Geschichte der von Erzbischof Firmian 1731 aus Salzburg vertriebenen Lutheraner. Zu den Auswanderern gehört ein Mädchen, das der Religion wegen Vater und Mutter verlassen hat. In einem Orte Südbayerns begegnet ihr der Sohn eines wohlhabenden Bürgers und wirbt sie als Magd. Seinem Vater sagt er aber vorauseilend, er wolle sie und keine andere heiraten, und weiß durch seine Festigkeit sowohl ihn als auch den Pfarrer umzustimmen. Als er darauf die ahnungslose Fremde v…

und der Vater an sie die harmlose Frage stellt, ob ihr sein Sohn zum Mann gefalle, fühlt sich das Mädchen durch die vermeintliche Fopperei gekränkt. Nun erst gesteht der Jüngling seine eigentliche Absicht und reicht der freudig Überraschten ein Ehepfand. Da zieht die Braut als Mahlschatz einen Beutel mit 200 Dukaten hervor.

Mit genialer Kunst erweiterte Goethe diese dürftige Anekdote zu einem anschaulichen Gemälde deutschen Bürgerlebens, der Sitten und Moden seiner Zeit; durch erfundene Figuren (Mutter, Apotheker, Richter, der erste Bräutigam Dorotheas), neue Motive, namentlich retardierende Momente, brachte er Bewegung und Spannung hinein. Die Lösung (Dorotheas Liebesgeständnis) stattete er mit dem höchsten Glanz seiner Poesie aus; den etwas possenhaften Zug, daß die Braut mit einem Geldbeutel herausrückt, ließ er nun weg. Die wichtigste Abweichung von der Quelle liegt aber darin, daß Goethe den religiösen Gegensatz durch den national-politischen ersetzte. Seine Emigranten sind linksrheinische Deutsche, die vor dem Wüten der französischen Revolutionäre fliehen und (ungefähr im August 1796) an einem kleinen Städtchen unweit des rechten Rheinufers vorbeikommen. Goethe war es darum zu tun, ein allgemeines Bild der Greuel und Verwüstungen des Krieges zu geben, und deshalb hielt er sich nicht streng an den gewählten Zeitpunkt. Seine Absicht war, auch im öffentlichen Leben bleibende Verhältnisse darzustellen, dem friedlichen Leben des fleißigen, seßhaften, ackerbautreibenden Kleinbürgers den unruhigen Wechsel, die politische Umwälzung gegenüberzustellen; doch beruhen seine Schilderungen der französischen Revolution auf eigenen Beobachtungen und sind deshalb von hoher Wahrheit. Der festen, beharrlichen Gesinnung des deutschen Bürgers gehört die Liebe des Dichters deshalb, weil sie gegenüber der französischen Neuerungssucht das Natürliche, Gesunde im Leben der Staaten bedeutet. Deshalb ruft er am Schluß durch den Mund Hermanns die Deutschen zur Abwehr des Feindes auf; denn es gilt den Kampf für Weib und Kind und den heimatlichen Boden. Um das rein Menschliche des Stoffes zu betonen, hat Goethe auch biblische Motive aufgenommen; so erinnern der Zug der Vertriebenen unter der Führung des Richters und die Begegnung der Liebenden am Brunnen an das Alte Testament.

Auch in der Charakteristik der einzelnen Personen überwiegt das Allgemeinmenschliche. Nach Wielands treffendem Ausdruck sind es Gestalten, wie aus Marmor gehauen; in der Tat schrieb Goethe an Schiller, er habe alle Vorteile seiner Darstellung der bildenden Kunst zu verdanken. Menschen, wie sie in „Hermann und Dorothea" vorgeführt werden, kennt jeder aus seiner Erfahrung; nur ist das Bezeichnende an ihnen stärker hervorgehoben. Doch verschwinden die besondern deutschen Eigentümlichkeiten keineswegs hinter den menschheitlichen und auch Selbsterlebtes läßt sich (z. B. in den Charakteren Hermanns und seiner Eltern) nachweisen. Hermanns Vater ist mit seinen Vorzügen und Schwächen der Typus des wohlhabenden deutschen Kleinstädters, die emsige, zärtliche Mutter die typische deutsche Hausfrau. Der philiströse, egoistische Apotheker steht als ein echter alter Junggeselle, der hochgebildete Pfarrer als ein würdiger Vertreter seines Standes vor uns. An Hermann hat Goethe gezeigt, wie wahre Liebe den Jüngling rasch zum Manne vollendet; sein schüchternes, ungeschicktes Wesen weicht einer mutigen Ent-

schlossenheit. Bei Dorothea denken wir gar nicht an das einfache Dorfmädchen; sie ist in der wunderbaren Mischung von Seelenstärke, Zartgefühl und weiblicher Hingabe an andere eine wahre Heldin.

In der Charakteristik und der Führung der Handlung meidet der Dichter allzu starke Gegensätze, um den Eindruck des Harmonischen nicht zu gefährden. Wie Homer strebt er völlige Objektivität an; er hält mit eigenen Gefühlen und Ansichten zurück und steht seinen Personen unparteiisch und mit überlegener Ruhe gegenüber. In ihren Reden fehlt es an sentimentalen Ergüssen, wozu Gelegenheit genug wäre; nur durch ihre Handlungen sollen sie auf uns wirken. Gleich Homer liebt Goethe die epische Breite, die ausführliche Schilderung des Äußerlichen, und hie und da (vgl. das Anschirren der Pferde durch Hermann) fühlen wir uns an bestimmte Stellen bei Homer erinnert. Die Natur ist nicht mehr wie im „Werther" nur Abbild menschlicher Stimmungen, sondern mit Homers Naivität wird vor allem ihr Nutzen betont, z. B. in der Schilderung des Besitztums von Hermanns Eltern.

Die Sprache schmiegt sich innig den Absichten Goethes an; sie ist schlicht, natürlich, poetisch gehoben und voll Wärme, aber ohne überflüssigen Schmuck. Die Anklänge an Homers Stil sind weit geringer, als es auf den ersten Blick scheint. Wie die griechischen Grammatiker das Geschichtswerk Herodots in neun Bücher teilten und über jedes den Namen einer Muse schrieben, so zerfällt „Hermann und Dorothea" in neun Gesänge; doch stehen die Namen der Musen mit dem Inhalt der Gesänge meist in innerer Beziehung. Gleich Voß wählte Goethe zum Versmaß den Hexameter; da er unserer Sprache widerstrebt, behandelte er ihn recht frei. Gleichwohl hat das fremde Versmaß den Stil an einigen Stellen nicht günstig beeinflußt und der Verbreitung des sonst so volkstümlichen Gedichts Grenzen gesetzt. Die Gebildeten begrüßten es sofort mit Begeisterung.

Humboldt legte seine Schönheiten in einer großen Abhandlung erschöpfend dar. A. W. Schlegel schloß seine Rezension mit den Worten: „Hermann und Dorothea ist ein vollendetes Kunstwerk in großem Stil und zugleich faßlich, herzlich, vaterländisch, volksmäßig, ein Buch voll goldner Lehren der Weisheit und Tugend." Schiller erklärte das Werk für den Gipfel der Goetheschen und unsrer ganzen neuern Kunst.

Als eine Art Vorstudie zu „Hermann und Dorothea" ist die im Xenien-Almanach gedruckte Idylle „Alexis und Dora" (in elegischem Versmaß) zu betrachten. Hier finden sich gleichfalls zwei junge Herzen unter dem Drange des Augenblicks. Auch die Elegie „Der neue Pausias und sein Blumenmädchen" entstand vor Vollendung des Epos. Später wollte Goethe in einer „Achilleis" Homers „Ilias" fortsetzen, aber es wurde nur ein Gesang fertig.

Das Jahr 1797 war für Goethe und für Schiller das „Balladenjahr", doch wurde die Balladendichtung auch in den folgenden Jahren fortgesetzt. Gegenüber den sprunghaften, sangbaren Balladen aus der ersten Weimarer Zeit neigt Goethe jetzt zu behaglich breiter Erzählung mit lehrhaftem Sinn. Noch finden wir die Vorliebe für gespenstische Stoffe, aber die Wirkung wird mit Absicht gemildert. Der „Schatzgräber", angeregt durch ein Bild, lehrt das Glück in einem wohlgeregelten Wechsel von Arbeit und geselliger Erholung suchen.

Der „Zauberlehrling" (nach Lukian) verspottet den Dilettantismus, namentlich in der Politik; die Geister kann nur ein Meister beherrschen. In der „Braut von Korinth" schildert Goethe den Kampf zwischen Heidentum und Christentum im engen Kreise einer Familie; er nimmt wie Schiller in den „Göttern Griechenlands" die sinnliche Freiheit des Altertums gegen die düstere Askese des Christentums in Schutz. In der Ballade „Der Gott und die Bajadere" reinigt der indische Gott Mahadöh die reuige Sünderin, indem er ihr Liebe zum Göttlichen bis in den Tod einflößt. Auf der dritten Schweizerreise 1797 kehrte Goethe zur sangbaren Ballade in Dialogform zurück. Mit den vier Liedern von der schönen Müllerin führte er die Poesie der Mühle in die deutsche Literatur ein. Ähnlich ist „Wanderer und Pächterin". Den Ton des Minnesangs und des Volksliedes ahmt „Das Blümlein Wunderschön" nach, den Stil von Hans Sachs die schöne „Legende vom Hufeisen".

Während Goethe antike Stoffe liebte, gab Schiller mittelalterlichen den Vorzug und kleidete Gedanken der Kantschen Sittenlehre in christliches Gewand. Er erzählt glänzender und packender als Goethe; der geborene Dramatiker verrät sich in farbenprächtigen Bildern und effektvoller Komposition. Der „Taucher" gemahnt an das „Verschleierte Bild zu Sais". Der Jüngling büßt mit dem Tode, weil er verwegen die Grenzen der menschlichen Erkenntnis überschreiten will. Ein Gegenstück dazu ist „Der Handschuh". Auch der Ritter Delorges wagt sein Leben um einer Dame willen, überwindet aber seine Leidenschaft, da sie seiner nicht würdig ist. In christlich-mönchischem Sinne übt Entsagung der „Ritter Toggenburg". „Der Ring des Polykrates" veranschaulicht die griechische Idee vom „Neide der Götter"; sie gönnen dem Menschen kein ungetrübtes Glück, damit er ihre Macht fühle. In den „Kranichen des Ibykus" rächt die göttliche Nemesis den Mord des Dichters; die verblüffende Erscheinung der Kraniche entlockt dem einen Schuldigen den verräterischen Ausruf, die erschütternde Wirkung des Chorgesangs verschafft ihm die gebührende Beachtung bei den andern Zuschauern. Ebenso zeigt sich im „Gang nach dem Eisenhammer" das Walten der göttlichen Gerechtigkeit; der Verleumder fängt sich im eigenen Netz. Im „Kampf mit dem Drachen" besiegt der Held im Sinne von Kants kategorischem Imperativ seine Neigung und beugt sich dem Pflichtgebot. Höher als sein äußerer Sieg steht der innere über sich selbst. Im „Grafen von Habsburg" wird wieder die christliche Demut belohnt; der Dichter steht hier im Bunde mit der höchsten Macht. Der „Alpenjäger" empfiehlt auch gegenüber dem Tiere in unentweihter Natur Milde. Die „Bürgschaft" verherrlicht die Freundestreue, „Hero und Leander" heldenmütige Liebe. „Kassandra", die unglückliche Prophetin, ist ein Symbol dafür, wie das Eindringen in die Tiefen des Lebens das Glück zerstört. Das „Siegesfest" führt die Vergänglichkeit irdischer Größe vor Augen. Mehr lyrisch als episch wie dieses „Gesellschaftslied" ist die „Nadowessische Totenklage".

In den letzten Jahren Schillers drängte die dramatische Tätigkeit die kleinern Dichtungsarten zurück. Eine Anzahl von Gedichten steht mit der dramatischen Dichtung in enger Beziehung: Das Mädchen von Orleans,

Thekla, Berglied, Wilhelm Tell, An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte, Rätsel und Parabeln, veranlaßt durch die Bearbeitung der Märchenkomödie „Turandot" von dem Italiener Gozzi. Andre gehören der Gedankendichtung an: Worte des Wahns (als Gegenstück zu den frühern „Worten des Glaubens"), Das Glück, Nänie, Zum Antritt des neuen Jahrhunderts. Das Gedankliche tritt auch in den lyrischen Gedichten dieser Zeit stark hervor: Des Mädchens Klage, Der Jüngling am Bache, Der Pilgrim, Die Sehnsucht. Alle diese Gedichte sprechen eine elegische, auf irdisches Glück verzichtende Grundstimmung aus. Auch in den Gesellschaftsliedern, die Schiller für Goethes Mittwochskränzchen dichtete, schweift er aus dem Kreise fröhlicher Menschen gern ins Gebiet allgemeiner Ideen, so in der „Dithyrambe", den beiden „Punschliedern", den „Vier Weltaltern", der „Gunst des Augenblicks", dem Gedicht an den Erbprinzen von Weimar, als er nach Paris reiste. „Das eleusische Fest" führt in prachtvollem Hymnenton einen Gedanken des „Spaziergangs" näher aus; der Ackerbau wird als Grundlage der Kultur gefeiert. Das größte der kulturhistorischen Gedichte Schillers ist aber **„Das Lied von der Glocke"** (1799).

Das Gedicht ist eine doppelte Allegorie. Einmal ist der Glockenguß ein Symbol für die Entwicklung des einzelnen Menschen von der Wiege bis zum Grabe und der Menschheit aus dem Zustand der Wildheit bis zur modernen Überkultur, die uns in den Zustand der Barbarei zurückzuwerfen droht (Revolutionsschilderung); zweitens begleiten die Klänge der fertigen Glocke, bald freudig, bald schmerzvoll, alle Ereignisse im Menschenleben. In zehn gleichgebauten Sprüchen des Meisters führt der Dichter die Entstehung der Glocke vor. Dazwischen stehen anfangs Betrachtungen, später Szenen aus dem Leben, mit den Meistersprüchen und untereinander höchst kunstvoll in Verbindung gebracht und durch das gemeinsame Motiv des Glockenklangs noch enger verknüpft. Die Glocke ertönt zur Taufe und zur Hochzeit, kündigt eine Feuersbrunst und den Tod an, läutet friedlich den Abend ein und reizt mit gellenden Klängen zum Aufruhr. In unvergeßlichen, bald idyllischen, bald stürmisch bewegten Bildern durchmißt der Dichter den ganzen Umkreis des menschlichen Daseins und prägt für alles Menschliche unsterbliche Worte. Wie die Glocke hoch überm Alltagsgetriebe erklingt, so sieht Schiller alles Menschliche im Lichte der Ewigkeit.

Während Schiller mit dem „Wallenstein" den Gipfel seiner Kunst erklomm und eine Reihe weiterer Meisterdramen folgen ließ, floß der Quell der Goetheschen Poesie weniger ergiebig. In der Zeitschrift „Die Propyläen", die 1798—1800 als Fortsetzung der „Horen" erschien, bekämpfte Goethe den Naturalismus und betonte allzu einseitig die klassizistischen Prinzipien. Auch als Theaterleiter stellte er die Kunst immer schärfer der bloßen Naturnachahmung entgegen und ließ die Schauspieler sogar in antiken Masken auftreten. Er übersetzte Voltaires Trauerspiele „Mahomet" und „Tancred", während Schiller Racines „Phädra" bearbeitete und Shakespeares „Macbeth" den Grundsätzen des Klassizismus mit wenig Glück anzupassen versuchte. In dem Drama „Die natürliche Tochter" (1803) wollte sich Goethe mit der französischen Revolution noch einmal ernstlich auseinandersetzen. Das Werk ist reich an poetischen Schönheiten und besonders die Sprache von vollendeter Pracht; doch ist nicht nur alles Geschichtliche, sondern auch alles Individuelle des Stoffes so sehr verflüchtigt, daß es auf der Bühne ganz unwirksam bleiben mußte. Deshalb sah auch Goethe von der geplanten Fortsetzung durch ein zweites Drama ab. Das Haupt-

werk dieses Zeitraums war die Arbeit am „Faust", der nun endlich unter der anfeuernden Teilnahme Schillers bis zum Abschluß des I. Teils gedieh; doch erschien dieser erst nach Schillers Tode.

Unter den lyrischen Gedichten Goethes aus dieser Zeit finden sich einige seiner schönsten Schöpfungen, so die Elegien „Amyntas" und „Euphrosyne", beide auf der dritten Schweizerreise entstanden. „Euphrosyne" ist ein ergreifendes Klagelied um die früh verstorbene Schauspielerin Neumann, deren Ausbildung Goethe selbst geleitet hatte. Das Gedicht hat die Einkleidung einer Vision wie „Ilmenau" und „Zueignung", zeigt aber in der Verwendung der antiken Mythologie, in der Sprache und im Vers klassisches Gepräge. — Anfangs 1801 erkrankte Goethe schwer und mit der Gesundheit kehrte allmählich die frühere Frische seiner Lyrik zurück. Er suchte nun wieder wie in seiner Jugend Anschluß an das Volkslied und bearbeitete Volkslieder („Schäfers Klagelied"; nach dem Italienischen: „Trost in Tränen", „Nachtgesang"). Die im Dialekt geschriebenen „Alemannischen Gedichte" (1803) von Hebel[1]) empfahl er in einer Rezension. Sein Mittwochskränzchen gab ihm den Anlaß zu einer Reihe geselliger Lieder, die geeignet sind, Fröhlichkeit und Behagen zu wecken: Stiftungslied, Tischlied, Generalbeichte. Später schrieb Goethe für die von seinem Freunde Zelter geleitete Berliner Liedertafel sein bekanntestes Trinklied: „Ergo bibamus". Ernster sind „Dauer im Wechsel" und „Weltseele". Für die Mittwochsgesellschaft waren auch zwei sangbare Romanzen bestimmt: „Hochzeitlied" und „Ritter Kurts Brautfahrt".

Im Bunde mit dem Schweizer Maler und Kunsthistoriker Meyer, den Goethe nach Weimar zog und in sein Haus aufnahm, und dem berühmten Philologen Wolf entstand das Buch „Winckelmann und sein Jahrhundert" (1805). Ein Zufall spielte Goethe die Handschrift des Dialogs „Rameaus Neffe" von Diderot in die Hände; er übersetzte das interessante Werk und gab es mit gehaltvollen Anmerkungen heraus.

Schiller war durch die „Geschichte des Dreißigjährigen Krieges" auf den Plan eines Wallenstein-Dramas geführt worden, doch wurde es erst 1796 ernsthaft in Angriff genommen. Im Oktober 1798 wurde mit „Wallensteins Lager" der neu hergerichtete Theatersaal in Weimar eröffnet. Darauf bezieht sich der gedankenreiche und schwungvolle Prolog. Schiller betont darin die Bedeutung der dramatischen Kunst, für die nun in Weimar eine neue Ära beginnen soll; die Pflege der großen historischen Tragödie soll sie heraufführen. Sodann wird in knappen Zügen Wallenstein selbst charakterisiert und sein Heer als Erklärung seines Verbrechens bezeichnet. Im Januar 1799 folgten „Die Piccolomini", im April wurde das ganze Werk zum erstenmal aufgeführt; im

---

[1]) Johann Peter **Hebel** aus Basel wirkte als protestantischer Geistlicher in Baden. Am bekanntesten wurde er durch das Volksbuch „Schatzkästlein eines rheinischen Hausfreundes". Einige Geschichten daraus sind durch ihren köstlichen Humor bis heute lebendig geblieben: „Der geheilte Patient", „Kannitverstan" u. a. — Ihm geistig verwandt ist sein Landsmann **Usteri**, der Dichter des Liedes „Freut euch des Lebens, weil noch das Lämpchen glüht".

Druck erschien es 1800. Gegen Ende 1799 übersiedelte Schiller gänzlich nach Weimar, nicht nur um des Freundes willen, sondern auch um mit dem Theater in steter Fühlung zu sein. Durch die Fürsorge Goethes und Schillers wurde die Weimarer Bühne in der Tat die erste Deutschlands und die Uraufführungen der neuen Dramen Schillers trugen ihren Ruhm auch ins Ausland. Dem „Wallenstein“ folgte schon 1800 „Maria Stuart“, 1801 erlebte Schiller mit der ersten Aufführung der „Jungfrau von Orleans“ in Leipzig persönlich einen Triumph, 1803 erschien „Die Braut von Messina“, 1804 der „Wilhelm Tell“ auf der Bühne.

Der Stoff des **„Wallenstein“** war nicht nur sehr weitschichtig, sondern auch trocken und poetisch spröde; denn allzusehr konnte und wollte sich Schiller nicht von der wenig erhebenden geschichtlichen Wahrheit entfernen.

Von einer leichten Idealisierung abgesehen, kann Schillers Wallenstein auch heute noch als geschichtliches Porträt gelten. Stärker weicht Oktavios Charakter von der Geschichte ab; auch wurde er nicht sogleich nach W.s Ermordung, sondern viel später Fürst. Ganz erfunden sind: die Rolle der Gräfin Terzky und ihr Ende, Thekla (W.s Tochter war 1634 erst zehn Jahre alt und hieß Maria) und, bis auf die Namen, Macdonald und Wrangel. Der wirkliche Max war nicht Sohn, sondern Neffe Oktavios und starb erst 1645 in der schwedischen Gefangenschaft.

Die Muster für die Bewältigung der ungeheuern Schwierigkeiten fand Schiller bei Shakespeare und Sophokles. Das Heer selbst mußte vorgeführt werden, da es W.s Verbrechen erklärt; auch sah Schiller in seinem Verhalten ein treffliches Mittel der indirekten Charakteristik des Feldherrn und der Exposition der Handlung. Er erledigte diesen Teil seiner Aufgabe in einem Vorspiel und schränkte die eigentliche Tragödie, die auf zehn Akte anschwoll und wegen dieser Ausdehnung für die Bühne in zwei Abende zerlegt werden mußte (etwa wie Shakespeares „Heinrich IV.“), auf W. und seine nächste Umgebung ein; auch hier griff er aus den vielen Wallensteinern nur die wichtigsten Typen heraus. Die Bezeichnung „dramatisches Gedicht“ (statt Tragödie) sollte nur der Teilung Rechnung tragen.

Die Schule Shakespeares verrät am meisten „Wallensteins Lager“. Die verschiedenen Nationen, Truppengattungen und Rangstufen sind durch einzelne glücklich gewählte Typen vertreten; auch nach ihrem Begriffe vom Soldatenberuf ergänzen sie einander und heben sich voneinander ab, so daß wir im knappsten Rahmen ein vollständiges Bild des buntscheckigsten aller Heere erhalten: die gemeinen Kroaten, deren würdiger Führer Isolani ist, die zügellosen Holkischen Jäger, die ehrlichen Arkebusiere Tiefenbachs, die Buttlerischen Dragoner, die des Glückes Stern folgen, die Tiroler Schützen, kaisertreu im Gegensatz zu dem böhmischen Regiment Terzkys, dessen Wachtmeister ein humoristisches Abbild Wallensteins selbst ist, endlich die edlen Pappenheimer Kürassiere, geführt von dem Idealisten Max Piccolomini. Ein Bürgersohn, der sich trotz der Bitten eines Freundes seiner Eltern anwerben läßt, ein Bauer, den der Krieg herabgebracht und auf eine schiefe Bahn getrieben hat, und der köstliche Kapuziner, der schärfste Widerpart W.s, vervollständigen das reiche Gemälde. Es mildert die fürchterliche Wirklichkeit, mutet aber doch lebensvoll an. Der Gefahr, in der Zustandsschilderung stecken zu bleiben, ist Schillers dramatisches Talent entgangen. Die Wirkung,

die die Gerüchte von W.s Absetzung in der Armee üben, ist durch eine stetig fortschreitende Handlung veranschaulicht, die in dem Promemoria an Wallenstein gipfelt. Die Kapuzinerpredigt (über ihre Vorlage s. S. 85) vereinigt die große Masse der Soldaten um einen Mittelpunkt. Auch das wunderbare Reiterlied am Schluß dient der Konzentrierung; in der Zeit der Befreiungskriege wurde es zum Volkslied.

Zur Vereinfachung der Handlung in der eigentlichen Tragödie bediente sich Schiller der analytischen Technik, die er an dem „König Ödipus" von Sophokles bewunderte. Wenn der Vorhang aufgeht, ist schon alles schicksalsreif; während der verblendete Held auf dem Gipfel seiner Macht zu stehen vermeint, sieht der Zuschauer, wie sich um ihn die Todesschlinge immer enger zusammenzieht (tragische Ironie). Die Kunst des Dichters besteht nun nicht nur in der Darstellung der Verhältnisse, die W. zum Falle bringen müssen, sondern auch darin, wie er (bis in die letzten Akte hinein) den Charakter des Helden und seine vor dem Stücke liegende Entwicklung immer breiter und tiefer entfaltet und damit an die Unausweichlichkeit der Katastrophe glauben macht. Die Vorgänge auf der Bühne ziehen die Ereignisse von sechs Wochen meisterhaft in vier Tage zusammen. Bis einschließlich des III. Aktes von „W.s Tod" spielen sie sich in Pilsen in $2^1/_2$ Tagen ab, die letzten zwei Akte (in Eger) beziehen sich auf wenige Abendstunden; dazwischen liegt die Reise, für die wir etwa einen Tag annehmen müssen.

Unter dem Einfluß Goethes trachtete Schiller nach Objektivität und es lag ihm fern, Wallensteins Tat zu beschönigen. Wallenstein ist durch und durch Realist, nur durch äußere Motive bestimmt, ein herrschsüchtiger, rücksichtsloser Egoist. Hinter der Gier nach Macht treten für ihn alle Ideale und alle Kultur zurück; die Kriegsfurie wird durch ihn zur alleinigen Herrin der Welt und auch die Freunde gebraucht er wie Schachfiguren nur zu seinem Zwecke. Sein Verrat ist nur die notwendige Folge seiner Herrschsucht, die alle edleren Stimmen in seinem Innern übertönt. Die Verhältnisse beschleunigen seine Entscheidung und die Gräfin Terzky, eine zweite Lady Macbeth, räumt nur die letzten innern Widerstände weg. Der Realist verrechnet sich aber, indem er die sittlichen Mächte, Liebe, Ehre, Treue und Pflicht, nicht in Anschlag bringt; diese triumphieren am Schluß über ihn und die Tragik seines Schicksals liegt darin, daß sich an ihm der Geist rächt, den er selbst der Armee eingeflößt hat. Der Schächer Deveroux spricht ihm das Urteil: „Ist's vorbei mit seinem Glück? Ja, Macdonald, da muß man ihn verlassen!"

Schiller sah nun ein, daß ein so brutaler Kriegsheld, der obendrein an seiner Kurzsichtigkeit scheitert, bei dem Zuschauer keine Sympathie erwecken könne und daß er ihn unserm Herzen näher bringen müsse. Das stärkste Mittel dazu ist W.s Schicksalsglaube (vgl. den Prolog, V. 104 fg.). W. ist überzeugt, daß ihn die höheren Mächte zum Herrscher berufen haben und ihm das, was geschehen muß, durch die Gestirne verkündigen. Schiller hat dieses Selbstbewußtsein zur Verblendung gesteigert. Wie alle Leidenschaft blind macht, so liest W. aus den Sternen nur das heraus, was seinen Wünschen entspricht, und übersieht, was ihn warnen könnte. So täuscht er sich am Beginn von „W.s Tod" über die Konstellation; er hofft noch, sowohl den Kaiser als auch die Schweden hintergehen zu können, während der Zuschauer aus dem Schluß der „Piccolomini" bereits über die

Gefangennahme seines Unterhändlers Sesin unterrichtet ist. (Bei der Aufführung geht diese Ironie infolge der Teilung verloren.) Der Schicksalsglaube und das unbedingte Vertrauen auf seine Menschenkenntnis läßt den Helden auch gegenüber Oktavio, Buttler und dem größten Teil der andern Unterfeldherren sowie des Heeres irregehen. So bereitet er sich selbst das Schicksal, das er klug berechnen und vermeiden wollte, und der Gedanke, den er selbst nicht ernst nimmt, daß das Schicksal auch für ihn schon der Rache Stahl geschliffen hat, wird zur Wirklichkeit. Gemildert wird ferner W.s Verbrechen dadurch, daß seine vermeintlichen Freunde falsch und selbstsüchtig sind wie er. Oktavios Charakter ist freilich nicht ganz unzweideutig. An vielen Stellen scheint es, als opfere er den Freund schweren Herzens dem Gebote einer höhern Pflicht auf, an andern ist er Realist wie W. und gibt diesen auf, weil er seinen Plan im Gegensatz zu Terzky und Illo für undurchführbar hält und die Pflichterfüllung ihm sichern Vorteil verheißt. Damit stünde er nicht höher als Isolani, für den seine Entscheidung eine Geldfrage ist, und der Verlust des einzigen Sohnes wäre nicht Verschärfung eines tragischen Geschicks, sondern gerechte Strafe. Nach beiden Auffassungen wirkt die Erhebung in den Fürstenstand als tragische Ironie. Auch Buttler flößt uns keine Teilnahme ein, obwohl er das Recht hat, über das frevle Spiel, das W. mit ihm getrieben, entrüstet zu sein; denn er ist als ein rechter Emporkömmling mit W. in dem Grundsatz einig, daß nur der eigene Nutzen entscheidet, es fehlt ihm aber alles, was W.s Größe ausmacht. Am Schluß durchbricht (im Streite mit Oktavio) sein Egoismus alle Hüllen. — Ein weiteres Mittel, uns für den Helden zu erwärmen, ist, daß Schiller die analytische Form nicht streng durchführt; sein W. ist anfangs noch unentschlossen und spielt widerstrebend mit dem Gedanken des Verrats. Von den Folgen seiner ersten Schritte überrascht und zur Entscheidung gedrängt, muß er, wie die Szenen mit der Gräfin Terzky und mit Max (W.s Tod, I, 7, II, 2) zeigen, einen schweren Seelenkampf durchmachen, um die Regungen seines Gewissens niederzuringen. Den Kaiser hat Schiller, um W. zu entlasten, in ungünstige Beleuchtung gerückt; er mißbraucht die Macht seines Feldherrn zum Unheil des Reiches und des Volkes. Mit diesem Gedanken, den die Gräfin Terzky auf seine klarste Formel bringt, beschwichtigt W. auf dem Höhepunkte des Dramas (W.s Tod, I, 7) seine sittlichen Bedenken.

In dem Paare Max und Thekla hat Schiller seinen eigenen Idealismus verkörpert, um gegen die Realisten ein Gegengewicht zu schaffen. Beide sind „schöne Seelen" und werden in dem Konflikt zwischen Neigung und Pflicht auch zu erhabenen. Die unschuldigen Kinder müssen für die Schuld der Väter büßen; das ist nach Theklas Wort das Los des Schönen auf der Erde. Die Liebesszenen sollen nicht nur wie in der tragédie classique die dürre politische Handlung beleben, sondern W.s Tragik wird auch durch den Verlust der einzigen Menschen, die er liebt, verschärft. Freilich ist das Liebespaar sentimental und unwahr geraten, besonders wenn man die Verhältnisse bedenkt, unter denen es lebt. Ein Offizier des Dreißigjährigen Krieges von dem feinen, weichen Gemüt Maxens ist unglaubhaft und sein Heldentod erscheint uns wie eine Pflichtvergessenheit, wenn wir hören, daß ihm sein ganzes Regiment nachgefolgt ist.

In der Sprache seiner Personen hat Schiller, um das Kunstwerk scharf von der Wirklichkeit zu trennen, alle charakteristischen Unterschiede möglichst verwischt. Alle Personen verstehen es, sich in schönen, wohlgesetzten Reden mitzuteilen, allgemeine Betrachtungen und kluge Sentenzen auszusprechen. Der nach den geschichtlichen Quellen sehr zurückhaltende Held und seine Generale treten unmilitärisch wortreich auf. Das gehört zum klassizistischen Stil. Realistik und Humor sind ins Vorspiel verwiesen, in der Tragödie herrscht, von Isolani und den Mördern abgesehen, würdevolle Getragenheit. Von Goethe (Puppenspiele, Faust) übernahm Schiller für das „Lager" den (paarweise gereimten) Knittelvers, im eigentlichen Drama bringt der Blankvers den Grundzug der Sprache, maßvolles Pathos, zur Geltung.

Mit dem „Wallenstein" war die e ch t e h i st o r i s ch e T r a g ö d i e g r o ß e n S t i l s i n d e u t s ch e r S p r a ch e g e s ch a f f e n. Schiller stellte das historische Drama aus zwei Gründen am höchsten; einmal offenbart sich an dem Los bedeutender geschichtlicher Persönlichkeiten das „große, gigantische Schicksal" am eindringlichsten und dann kann kein Phantasiewerk mit den geschichtlichen Tatsachen an Wahrheit wetteifern. Der Schicksalsgedanke beherrscht alle Dramen Schillers in seinen letzten Jahren. Sein Stil bleibt im wesentlichen derselbe wie im „Wallenstein" und paßt sich dem jeweiligen Stoff nur soweit an, als unbedingt notwendig ist. Auch dem fünffüßigen Jambus bleibt er treu.

Schillers S ch i ck s a l s i d e e trifft mit der Philosophie Kants zusammen. Die scheinbar sinnlosen Zufälle des Lebens sind nur dann zu ertragen, wenn wir bedenken, daß ihnen auch ganze Völker und die ganze Menschheit unterliegen. Wir dürfen also das Schicksal nicht nach unserer beschränkten Einsicht beurteilen, sondern müssen unsern kleinen Willen dem Weltwillen unterordnen. Dieser ist unerforschlich, verkündigt sich aber dem Herzen in dem angeborenen Sittengebot als Stimme des Gewissens. Das Schicksal vieler einzelner, die sich dagegen zu ihrem Verderben aufgelehnt haben (z. B. Wallenstein), deutet darauf hin, daß über uns trotz aller Unbegreiflichkeiten ein höherer Plan und Zweck herrscht.

Auch in **„Maria Stuart"** wollte Schiller zeigen, wie sich der Mensch in seinem irdischen Wahn selbst zerstört. Der höchste Triumph des menschlichen Willens liegt darin, daß wir den Tod als unser eigenes Werk erkennen und wie andere Folgen unserer Handlungen tapfer ertragen. Zu dieser Einsicht schwingt sich Schillers Maria Stuart auf. Ihre Verurteilung ist ein Gewaltakt; ihren irdischen Richtern gegenüber ist sie im Recht. Doch diese sind Werkzeuge einer höhern Macht, gegen die sich Maria in ihrem leidenschaftlichen Lebensdrange vergangen hat; dadurch hat sie ihren Tod selbst bereitet.

Die Aufgabe des Dichters lag ähnlich wie im „Wallenstein"; die unsympathische, damals verrufene geschichtliche Heldin mußte dem Herzen des Zuschauers näher gebracht werden. Der edle Shrewsbury kommt ausgiebig zu Worte, um mildernde Umstände anzuführen: ihre Jugend und Erziehung am frivolen französischen Hofe, die Schönheit, die so leicht zum Verderben werden kann, die politischen Wirren Schottlands. Auch die Roheit Darnleys wird hervorgehoben. Nach englischem Recht kann Maria nur von ihresgleichen gerichtet werden und an der Verschwörung Babingtons ist sie unbeteiligt. Durch Abweichungen von der Geschichte drückte Schiller Marias Gegner noch mehr herab: der herzlose Burleigh reizt den politisch

gleichgesinnten, aber redlichen Paulet zur Ermordung Marias auf, Elisabeth versucht dasselbe mit Mortimer. An Elisabeth werden überhaupt die schlechten Charakterzüge einseitig betont und verstärkt, namentlich die kleinliche weibliche Eitelkeit. Maria ist besser, Elisabeth schlechter als ihr Ruf. Während sich Maria so gibt, wie sie ist, heuchelt Elisabeth mit Rücksicht auf ihren Ruf und die Meinung des Volkes durch das ganze Drama und wandelt auf krummen Wegen.

Wie im „Wallenstein" ermöglichte die analytische Technik die Konzentration des Stoffes auf verhältnismäßig wenige Personen, fünf Schauplätze und drei Tage (6. bis 8. Februar 1587). Sie ist in „Maria Stuart" aber auch der Absicht, die Heldin zu entlasten, förderlich. Das Todesurteil ist schon gefällt und die Handlung dreht sich um die Frage, ob es Elisabeth unterschreiben wird oder nicht. Wir sehen also Maria nur als Leidende, während sich Wallensteins Verrat vor unsern Augen abspielt. Schon in der ersten Szene sieht sie ihrem Tode entgegen. Aber ihre Ergebenheit in das Schicksal ist nur scheinbar, und als ihr das Gaukelbild eines neuen Glücks erscheint, erwachen ihre Sinne noch einmal und sie klammert sich an ihr äußeres Recht gegenüber ihren Richtern. Auf dem Höhepunkte (Gespräch der Königinnen; in Wirklichkeit schrieben sie einander nur Briefe) bricht sogar ihre Leidenschaft mit voller Gewalt los. Dann aber, als sie auch in Mortimer ein Opfer ihrer berückenden Schönheit beklagen muß (III, 6), erfolgt die wirkliche Einkehr; sie ertötet in sich jeden Lebenstrieb und stirbt mit erhabener Fassung.

Diese seelische Entwicklung macht der Dichter durch die erfundenen Rollen Leicesters und Mortimers möglich. Dieser (sein Urbild ist ein früherer Verschwörer) schmeichelt sich mit dem Wahne, Maria zu gewinnen, und Elisabeth lockt ihn, sie zu töten. Der schwächliche Leicester (der in Wirklichkeit seine Verlobung mit Maria damals fast vergessen hatte) erhofft die Hand Elisabeths und wird von Maria angezogen. Wenn sich Wallenstein selbst ins Verderben verstrickt, so liegt hier die Ironie des Schicksals darin, daß die letzten Retter den Untergang Marias nur beschleunigen, Leicester durch seine Feigheit, Mortimer durch seine wahnwitzige Kühnheit. Mortimer ist nach Schillers Absicht kein Held, sondern selbstsüchtig wie Leicester und ein gefährlicher Fanatiker; in seiner unklaren Seele vermischt sich irdische Leidenschaft unerquicklich mit religiösen Gefühlen. Sein hingebender Tod sühnt allerdings seine Schuld.

„Maria Stuart" überragt durch glänzende Komposition alle andern Dramen Schillers, steht aber in der Charakteristik dem „Wallenstein" beträchtlich nach. Die Hauptpersonen sind mehr gedacht als lebensvoll gestaltet.

„Die Jungfrau von Orleans" wirkte auf die Zuschauer zur Zeit der Napoleonischen Herrschaft als ein Hohes Lied der Vaterlandsliebe. Das Drama befestigte für immer Schillers Volkstümlichkeit und hatte an der Erhebung Deutschlands zur Zeit der Befreiungskriege einen hervorragenden Anteil. Die Absicht des Dichters ging indes keineswegs auf ein patriotisches Stück; die Befreiung des Vaterlandes ist nur das äußere Ziel des Strebens der Heldin. Die Hauptsache waren für Schiller die Vorgänge in ihrer Seele; sie sollten eine seiner philosophischen Lieblingsideen zur Anschauung bringen. Er glaubte immer noch mit Rousseau an einen verlorenen Idealzustand der Menschheit. Als die Menschen noch naiv

waren wie Kinder, da lebten sie in Schönheit und Sittlichkeit ohne moralischen Kampf und göttliche Kräfte wirkten in ihnen. Dem modernen Menschen dagegen bleibt, wie das Gedicht „Das Ideal und das Leben" ausführt, „zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden nur die bange Wahl". Auch in der Brust des naiven Menschen, dem die Begeisterung für alles Gute und Schöne überirdische Kräfte verleiht, erwachen die irdischen Triebe und verstricken ihn in schwere Kämpfe.

Johanna d'Arc, die ihr Landsmann Voltaire in dem gemeinen Epos „La Pucelle" verhöhnt hatte (vgl. das Gedicht „Das Mädchen von Orleans"), verkörpert bei Schiller die Wunderkraft der vollkommenen Naivität. Als schlichte Hirtin stammt sie aus einem idyllischen Kreise, wo sich noch der heilige kindliche Glaube erhalten hat. Wie im „Wallenstein" steht vor dem heroischen Drama ein mehr idyllischer Prolog; als eine Schäferin erscheint hier die Heldin, doch erinnert sie durch ihren Verkehr mit der Geisterwelt an Wallenstein. Sie ist ein weiblicher David, den der Herr von der Herde hinweg zum Kampfe gegen die Feinde ruft, ausgestattet mit heldenhaftem Mannesmut und mit dem prophetischen Sinn einer Judith oder einer Deborah. Die religiöse Begeisterung paart sich in ihr mit der vaterländischen; ein solcher Glaube aber hat seit jeher Wunder gewirkt. Weit entfernt, die Wirkungen Johannas natürlich zu erklären, nahm Schiller keinen Anstand, das seelische Wunder mit äußern Wundern zu verbinden. Er faßte also Johannas Geschichte von vornherein als historische Legende auf und schaltete mit den geschichtlichen Tatsachen recht willkürlich.

Die geschichtliche Jungfrau von Orleans wurde, nachdem sie den Dauphin im Juli 1429 nach Rouen zur Königskrönung geführt hatte, im September bei einem Angriff auf Paris verwundet, im Mai 1430 bei einem Ausfall aus Compiègne von den burgundischen Belagerern gefangen genommen und ein Jahr später in Rouen als Hexe verbrannt. Außer der Katastrophe sind frei erfunden: Johannas Schwestern, Raimond, Lionel, die Beteiligung Isabeaus, die Vorgänge bei der Krönung. Mehrere seiner ungeschichtlichen Motive fand Schiller in Shakespeares Drama „Heinrich VI.". Schon hier sind z. B. die Versöhnung Karls VII. mit dem Herzoge von Burgund und der Tod Talbots zurückdatiert.

Auf diesem Wege wurde die „Jungfrau" eine echte „romantische Tragödie". Schiller gab darin der Zeitströmung nach; denn damals bewegten sich die jungen Dichter der romantischen Schule mit Vorliebe in der Welt des religiösen Wunderglaubens und des mittelalterlichen Rittertums. Schiller suchte nun an seiner Heldin wie an Kassandra die Tragik des Prophetentums darzulegen. Das Überirdische geht über unsere Kräfte und der Wissende kann nicht glücklich sein. Die ungeheure seelische Spannung, in der die Jungfrau dahinstürmt, als Werkzeug Gottes alle Feinde hinmordend und keinem andern Gefühl zugänglich (Szene mit Montgomery), muß irdischen Gefühlen weichen, als das Ziel erreicht ist. Die Erscheinung des schwarzen Ritters, der als Abgesandter der Hölle Johanna ähnlich versucht wie in der Bibel der Teufel den Heiland, ist als Symbol dieses innern Vorgangs zu verstehen. Indem Johanna vor dem Ritter zittert, kehrt sie aus dem Rausch der göttlichen Begeisterung ins Bereich der menschlichen Gefühle zurück und wird für die Liebe empfänglich, die nun Lionel in ihr weckt. An der Prophetin rächt sich die vergewaltigte Menschennatur; in der Jungfrau erwacht das Weib und

mit dem Zauber der Naivität entschwindet ihre göttliche Kraft. Wie sie sich vom Anfang an von höheren Mächten getrieben fühlte, muß sie nun glauben, daß Gott sie habe sinken lassen; denn ihr irdischer Trieb steht in geradem Widerspruch mit ihrer göttlichen Mission. Während Maria Stuart erst nach harten Kämpfen zur Ergebenheit in ihr Schicksal gelangt, läßt Johanna alles über sich ergehen, um den Willen ihres Meisters zu ehren. Ihre Volksgenossen haben schnell das Wunder vergessen und fallen von der Prophetin ab. Aber sie wird ihnen wieder notwendig und nun kehrt ihr mit der völligen Überwindung der irdischen Begierde (Zurückweisung Lionels) auch die frühere Kraft zurück. Der Heldentod bewahrt sie davor, abermals in den Alltag zu versinken, sie wird dauernd mit Gott vereinigt.

Die Einführung äußerer Wunder schädigte die Ausgestaltung des seelischen Konflikts. Auch hielt der Dichter den naiven Charakter der Heldin nicht fest; sie handelt zu überlegt und deklamiert wenig jungfräulich von ihrer Reinheit. So wirken ihre Monologe (zumal der zu Beginn des IV. Akts) und manche Szenen (die mit Montgomery, die Versöhnung Burgunds mit dem König) unwahr.

Gegenüber der Heldin, deren geheiligter Wille Wunder wirkt, sind ihre Feinde, die Engländer und die Rabenmutter Isabeau, aller idealen Motive bar; nur Herrschsucht, Hab- und Rachgier und der Erfolg halten sie zusammen. Bloß skizziert hat Schiller die Charaktere der ländlich beschränkten Schwestern Johannas, der Agnes Sorel, des kunstliebenden, aber unkriegerischen Königs und seiner Vasallen.

In der „Jungfrau von Orleans" tritt der Einfluß des Sophokles hinter dem Shakespeares zurück. Vor unsern Blicken entfaltet sich wie in den Historien Shakespeares eine reiche äußere Handlung und zum erstenmal bringt Schiller auch das Kampfgewühl auf die Bühne. In großen Volksszenen wird ein farbenprächtiger Pomp aufgeboten, wie ihn die Oper liebt, wie denn auch die Musik wiederholt gefordert wird. An Achills Kampf mit Lykaon bei Homer erinnert der Auftritt zwischen Johanna und Montgomery und der schwarze Ritter lockt Johanna ähnlich vom Schlachtfeld ab wie in der Ilias Apollo den Achill. In der pathetischen, lyrisch angehauchten Sprache fallen gleichfalls homerische Wendungen auf, auch Anklänge an die Bibel. In der Montgomery-Szene begegnet uns sogar der Vers der griechischen Tragödie, der jambische Trimeter. Daneben finden wir die romanischen Lieblingsformen der Romantiker, wie gereimte vierfüßige Trochäen und die Stanze (im ersten Monolog Johannas, am Anfang des IV. Aufzugs).

Schiller mochte fühlen, daß er in diesem Drama dem Theatralischen zu große Zugeständnisse gemacht hatte, und lenkte daher in dem nächsten, **„Die Braut von Messina** oder Die feindlichen Brüder", von der Shakespeareschen Breite zurück zu der größten Einfachheit, die er an der griechischen Tragödie rühmte. In dem neuen Drama sollte sich die ursprüngliche Menschennatur, unverfälscht und unverwirrt durch verwickelte gesellschaftliche Verhältnisse, entfalten, durch Verletzung der ewig festen sittlichen Weltordnung sollten sich die Personen selbst ihr Schicksal bereiten. Um der Rücksicht auf geschichtliche Tatsachen entbunden zu sein, wählte Schiller eine wenig bekannte Zeit. In Messina vermischen sich zur Frühzeit des Rittertums drei Kulturen und Religionen: die hellenische, die arabische und die christliche. In dem dumpfen Wahnglauben der Masse, die durch den Chor

vertreten wird, verbindet sich der antike Schicksalsglaube mit dem mohammedanischen Fatalismus. Aber die nordischen (normannischen) Eroberer, die tyrannisch ein südliches Volk beherrschen, teilen diesen Glauben gleich Schillers Wallenstein nur insoweit, als er ihrer zügellosen Selbstsucht eine Handhabe bietet. Ihrem herrischen Eigenwillen und dem damit verbundenen Mißtrauen entspringen die furchtbaren Taten, in denen sich das Walten einer höheren Gerechtigkeit offenbart. In der gewaltigen Schlußszene gelangt Cesar zum Bewußtsein seiner Schuld und erkennt sie, wie es der Chor ausspricht, als der Übel größtes, größer als der Tod, den er nun selbst herbeiführt.

Auch in der Handlung lehnte Schiller den Anschluß an eine historische Fabel ab. Er komponierte sie frei aus Motiven des „König Ödipus" von Sophokles und fügte den unheilvollen Bruderzwist hinzu, den er in den „Sieben gegen Theben" von Aischylos (Eteokles und Polyneikes) vorgebildet fand und den er bereits in den „Räubern" behandelt hatte. Aus dem „Julius von Tarent" von Leisewitz stammt der Zug, daß die gemeinsame Geliebte der Brüder in einem Kloster lebt, daß die Brüder sie entführen wollen und daß dabei einer den andern ersticht. Ein Konflikt ähnlich dem zwischen König Philipp und Don Carlos ist in die Vergangenheit geschoben: der Vater der drei Geschwister hat seinem Vater die Braut geraubt und dafür den Fluch geerntet, der sich nun auf die Enkel entlädt.

Leider ließ Schiller das antike Fatum so ausgiebig die ganze Handlung bis gegen den Schluß bestimmen, daß seine Absicht dadurch verdeckt wird. Nicht nur, daß sich der Fluch des Großvaters und die Träume der Eltern erfüllen, das Fatum verdirbt die Brüder auch durch zahlreiche unwahrscheinliche Zufälle und es erscheint als gekünstelt, daß den Personen nie das rettende Wort zur rechten Zeit einfällt. Erst die Katastrophe Cesars fließt klar aus seinem Charakter: er kann nicht in Schuld weiterleben. Da wird auch der Bann des vorherbestimmten Schicksals gebrochen; nicht der ganze Herrscherstamm verdirbt, sondern Beatrice bleibt als gesundes Reis übrig. Sonst aber sehen wir über den Geschwistern ein unwandelbares Verhängnis schweben, das sich mit der Annahme eines freien Willens nicht verträgt. Wohl nahm Schiller einen bedeutsamen Anlauf zu einer wirklich modernen Schicksalstragödie, wie sie etwa Ibsen in den furchtbaren „Gespenstern" schuf. Wie sich nach der alttestamentarischen Vorstellung die Sünden der Väter an den Kindern rächen, so sieht Schiller an manchen Stellen das Walten des Schicksals in den ererbten bösen Trieben. In diesem Sinne singt der Harfner in Goethes „Wilhelm Meister" von den „himmlischen Mächten": „Ihr führt ins Leben uns hinein, — Ihr laßt den Armen schuldig werden, — Dann überlaßt ihr ihn der Pein; — Denn alle Schuld rächt sich auf Erden". Aber diese Auffassung widerstreitet der Freiheit des Willens ebenso wie der Fatalismus.

Wenn Schiller mit der Einführung des Fatums dem antiken Drama zu seinem Nachteil folgte, so ging er auch in der Nachahmung der griechischen Kunstform zu weit. Er führte sogar den Chor des antiken Dramas ein und suchte dieses Wagnis in einem einleitenden Aufsatze zu rechtfertigen. Gelingen konnte es nur, wenn der Dichter den Chor hätte auch zur Musikbegleitung singen lassen. In einzelne Sprecher aufgelöst, wirkt er nicht mehr als Chor. Verwirrend ist auch, daß der Chor einerseits als „idealer Zuschauer" zu dem Geschehen auf der Bühne unparteiisch Stellung nimmt, anderseits, in gegnerische Halbchöre geteilt, Partei ergreift. Antik sind ferner die Einfachheit der Handlung, die Einheit der Zeit, die geringe Zahl und die typischen Charaktere der Personen — am deutlichsten ist noch der Gegensatz zwischen dem ernsten, düster-verschlossenen Manuel und dem feurigen, rasch aufbrausenden Cesar — sowie die analytische Behandlung des

Stoffes. Zwar geschieht die entscheidende Tat, die zur Katastrophe führt, wie im „Wallenstein" auf der Bühne, aber ihre verwickelten Voraussetzungen liegen vor dem Stück und auch nach dem Morde verläuft die Handlung in der Form einer Enthüllung, die nacheinander über die Fürstin, die Tochter und Cesar hereinbricht. Wie bei Sophokles handelt es sich um eine Erkennung verwandter Personen. Auch die Sprache weist häufig auf antike Vorbilder zurück. Sie ist von majestätischer Schönheit, besonders glanzvoll in den Chorliedern, die nicht in antiken Strophen und Gegenstrophen, sondern in freien Rhythmen, bald mit, bald ohne Reim, verfaßt sind. Wie in der „Glocke" durchmißt darin der Dichter das ganze Menschenleben.

Seinem unpopulärsten Drama ließ Schiller das volkstümlichste folgen, den **„Wilhelm Tell"**. Den Stoff übernahm er von Goethe, der seit der dritten Schweizerreise ein Epos „Wilhelm Tell" plante. Wie in „Hermann und Dorothea" sollte das Politische nur den Hintergrund abgeben, und wie Hermanns patriotische Entschlossenheit nur dem Schutz des heimatlichen Herdes gilt, so sollte Tells Tat rein persönlich motiviert werden. Diese Auffassung war ganz nach Schillers Sinne. Sein „Tell" sollte ebensowenig ein Freiheitsdrama werden, als es Goethes „Egmont" ist. In bewußtem Gegensatze zu den vielen schweizerischen Volksschauspielen von Tell (vgl. die Schilderung einer solchen Aufführung in G. Kellers „Grünem Heinrich") machte Schiller seinen Helden nicht zum Führer einer Verschwörung, die gegen die willkürliche politische Herrschaft gerichtet ist, sondern zu einem Menschen, dessen Denken und Tun über das rein Persönliche nicht hinausgeht. Er hilft wohl einzelnen Bedrängten, wie Baumgarten, bleibt aber der Beratung über die Notlage des ganzen Landes fern. Er tötet allerdings Geßler, nicht aber, um das Vaterland von dem Tyrannen zu befreien, sondern aus bloßer Notwehr. Das ist rein menschlich vollkommen berechtigt und daher ist der große Monolog in der hohlen Gasse und noch mehr die Gegenüberstellung mit Parricida überflüssig. Auch eine weniger heldenhafte Natur würde in einem solchen Falle zum äußersten Mittel greifen. Auch daß Tell den Vogt meuchlings erschießt, kann nicht befremden, da er sicher gehen muß, will er nicht sich und seine Familie ins Verderben stürzen. Zu einem Befreier seines Volkes wird er ohne seinen Willen und verdient daher den Ehrennamen „der Freiheit Stifter" ebensowenig wie Goethes Egmont den eines Märtyrers der niederländischen Freiheit. Vollbringt ja die eigentliche Befreiungstat Rudenz, der auch kein politischer Held ist. Die Liebe hat ihn zum Abtrünnigen gemacht, die Liebe führt ihn zum Volke zurück und er drängt zum Losschlagen, weil Berta in Gefahr ist. Er gewinnt aber zum Gefolgsmann unter den Führern nur Melchthal, der Roßberg ersteigt, während er selbst Sarnen erstürmt. So führt der Dichter die Befreiung der Urkantone auf persönliche Gründe zweier Männer zurück, die unabhängig voneinander handeln und darin im Gegensatz zu ihren im Reden tapfern, aber unentschlossenen Landsleuten stehen. Die Rudenz-Handlung, die auch das Motiv der Liebe in das Drama bringt, läuft unabhängig neben der Tell-Handlung einher und beide sind wieder unabhängig von der Volkshandlung. Die Gärung des Volkes sollte ursprünglich nur den Rahmen bilden, von dem sich die eigentlichen Helden abheben. Nur mit Rücksicht auf das Publikum, das auf Volksszenen sehr erpicht

war, machte Schiller das ganze Schweizervolk zur dritten Hauptperson. Es wird durch seine Führer und einzelne typische Figuren vertreten. Die drei Häupter des Rütlibundes stehen für die drei Kantone und für verschiedene Altersstufen: Melchthal aus Unterwalden ist der rasche, leicht entzündliche Jüngling, Stauffacher aus Schwyz der besonnene Mann, Walther Fürst aus Uri der ängstliche Greis. Auch in den Vertretern des Adels, Attinghausen und Rudenz, gehen Alter und Jugend auseinander. — Die drei Handlungen sind einmal ideell verbunden: alle zielen auf Abwälzung eines Druckes ab, in ihrer Gesinnung gegen die Bedrücker sind alle Schweizer einig. Mit großer Kunst weiß der Dichter die Handlungen auch äußerlich zu verknüpfen; in der Apfelschußszene und der Sterbeszene Attinghausens werden Personen aus allen dreien zusammengeführt und der Schluß vereinigt alle um Tell.

In der Auffassung der Volkserhebung hielt sich Schiller gleichfalls von politischen Schlagworten frei, um seine Schweizer von den französischen Revolutionären scharf zu unterscheiden. Er war kein Republikaner mehr wie zur Zeit der „Räuber" und sprach nur dem Volke ein Recht auf Freiheit zu, das, von hoher Sittlichkeit erfüllt, sich wirklich selbst zu beherrschen versteht. Bei den Schweizern, die sich in ihrer Natur und in einfachen Lebensverhältnissen die edlen Sitten der Vorfahren bewahrt haben, fand er diese Bedingung gegeben. Ein solches Volk in seinen heiligsten Gefühlen zu verletzen und mit willkürlichen Satzungen zu drangsalieren, ist ein Frevel, der zu bewaffnetem Widerstande berechtigt. Selbst in der Empörung zeigen aber die Schweizer ihre sittliche Reife: nur Geßler hat mit dem Tode gebüßt und sogar der Landenberger behält auf die Bitte des alten Melchthal, den er hat blenden lassen, sein Leben.

Auch zwei Frauen beteiligen sich an dem Schicksale des Vaterlandes: die adelige Berta, die als echte Tochter des Volkes Rudenz zu ihrer Gesinnung bekehrt, und Gertrud, die ihrem Manne Stauffacher an Mut und patriotischer Entschlossenheit überlegen ist. Dagegen paßt die auf ihre Familie und Häuslichkeit beschränkte Hedwig vollkommen zu ihrem Manne Tell. Von den Gegenspielern tritt nur Geßler persönlich auf, gezeichnet als rechter Balladen- und Märchentyrann, der keinen Freund hat, weil er gegen alle wütet.

In der Geschichte von Tell sind zwei Sagen verschmelzt worden: die vom Rütlibund und die vom Apfelschuß. An der Rütlisage ist so viel historisch, daß die Kaiser, die nur mit der Führung des Heerbanns betraut waren, die Freiheit des Landes einzuschränken und es allmählich in ein Lehensland umzuwandeln trachteten. Genauer unterrichtet sind wir erst über die Schlacht bei Morgarten (1315), durch die sich die Schweizer ihre Unabhängigkeit für immer sicherten. Die Sage vom Apfelschuß findet sich zuerst in einer dänischen Chronik aus dem 12. Jhd., wo sie von dem Schützen Toko und König Harald Blauzahn erzählt wird. Ob sie gemeingermanisch ist oder aus Dänemark nach der Schweiz gedrungen und hier auf eine historische Persönlichkeit übertragen worden ist, läßt sich nicht entscheiden. Auch für Geßler fehlt jeder geschichtliche Anhaltspunkt. Der älteste Bericht, in dem bereits beide Sagen verbunden sind, ist das Chronicon Helveticum von Ägidius Tschudi, gewesenem Landammann (Präsidenten) des Kantons Glarus, aus der zweiten Hälfte des 16. Jhds. Diese Chronik war die Hauptquelle Schillers. Daneben benützte er verschiedene historische Werke, darunter die „Geschichten der Eidgenossenschaft" von Johannes von Müller, mit dem er befreundet war. Er brachte

ihn ähnlich in sein Stück hinein wie einst den Pastor Moser in die „Räuber", indem er dem Boten, der zuerst die Kunde von der Ermordung des Kaisers meldet, seinen Namen gab.

Die örtlich und zeitlich voneinander abliegenden Ereignisse sind wieder aufs kunstvollste konzentriert. Während sie sich bei Tschudi auf den Zeitraum eines halben Jahres erstrecken, spielen bei Schiller der erste Akt am 28. Oktober, der zweite am 8., der dritte und vierte am 19. und der fünfte am 20. November 1307; die Ermordung des Kaisers ist um etwa sechs Monate zurückdatiert. Der Dichter kommt mit 15maligem Ortswechsel aus, und zwar behält der Zuschauer immer den Vierwaldstätter See als Mittelpunkt im Auge. Beispiellos ist die Anschaulichkeit und Naturwahrheit, mit der Schiller ein vollständiges Bild der Schweiz entwirft, ohne das Land gesehen zu haben, nur auf Grund der Lektüre geographischer und naturgeschichtlicher Werke und der Mitteilungen seiner Frau und Goethes. Auch in der Sprache, die schlichter ist als in den vorangehenden Dramen, hat Schiller die Eigenart der Schweiz festgehalten; er nahm dialektische und volkstümliche Ausdrücke und Wendungen auf und gab manchen seiner vielen Sentenzen das Gepräge von Sprichwörtern.

Das Schauspiel schlug so ein wie einst die „Räuber" und auch dieser Erfolg erklärt sich vor allem aus der Bühnenwirksamkeit des Stückes und den politischen Verhältnissen. Die schwungvollen patriotischen Reden der Rütlimänner klangen den Deutschen in den folgenden Jahren wie ein Aufruf zur Abschüttelung des französischen Joches; gleich der „Jungfrau von Orleans" half der „Tell" die Stimmung für die Befreiungskriege vorbereiten.

Seitdem sich Schiller wieder dem Drama zugewendet hatte, war er selten durch mehrere Wochen gesund. Er mochte fühlen, daß ihm nur noch wenige Jahre vergönnt seien, und strengte in heroischem Kampfe mit seinem Körper alle Kräfte an, um noch möglichst viele Früchte seines gereiften Geistes einzuernten. Seine äußern Verhältnisse besserten sich erfreulich. Der Verleger Cotta zeigte sich gegen ihn großherzig und auch die Aufführungen vermehrten seine Einnahmen beträchtlich. Der Herzog erhöhte sein Gehalt und verschaffte ihm wie früher Goethe den Reichsadel. Die letzten Jahre brachten ihm auch viele andre Ehrungen. Bei einem Besuch in Berlin (1804) wurde er herzlich gefeiert. Wie er sich in Jena zuletzt ein behagliches Heim gegründet hatte — das Haus vor der Stadt mit dem berühmten Gartenhäuschen —, so konnte er 1802 auch in Weimar sein eigenes Haus erwerben.

Bald nach dem Abschlusse des „Tell" versenkte sich Schiller in das Studium der russischen Geschichte und faßte die Gestalt des Demetrius als dramatischen Helden ins Auge. Zur Feier des Empfangs der mit dem Weimarer Erbprinzen jungvermählten russischen Großfürstin Maria Paulowna schrieb er in vier Novembertagen 1804 das schöne Festspiel „Die Huldigung der Künste" und gab darauf dem **„Demetrius"** den Vorzug vor andern Plänen. Aber die Kraft seines Körpers war damals schon gebrochen und so blieb das Drama ein Fragment von nicht ganz zwei Akten.

In der Geschichte (Beginn des 17. Jhds.) ist Demetrius ein ausgesprochener Betrüger, Schiller dagegen läßt ihn anfangs selbst von seiner kaiserlichen Abkunft überzeugt sein. In einer

mächtigen Expositionsszene, der großartigsten Massenszene Schillers, stellt er sich dem Reichstag zu Krakau als echter Thronerbe vor und verlangt Polens Unterstützung gegen den unrechtmäßigen Zaren Boris Godunow. Der Einspruch des Fürsten Sapieha vereitelt diesen Beschluß und Demetrius bleibt auf den Beistand Mnischeks, des Wojwoden von Sendomir, und angeworbene Söldner angewiesen. Die Seele der Unternehmung ist Mnischeks Tochter Marina, ein herzloses Geschöpf, dem der Bräutigam Demetrius nur ein Mittel zur Befriedigung des Ehrgeizes ist. Der zweite Akt führt in ein Kloster, wo Marfa lebt, die Mutter des echten Demetrius, der auf Boris' Anstiften getötet worden ist. Sie soll den falschen Demetrius öffentlich verleugnen, doch in der Hoffnung auf Rache unterdrückt sie die eigenen Zweifel und spricht ihre Sehnsucht nach dem Sohne aus. Mit zwei kleinern Szenen, die Demetrius an der russischen Grenze zeigen, bricht der ausgeführte Teil der Tragödie ab. — In der Folge sollte Demetrius erfahren, daß er das Opfer eines Betrügers ist; der Mörder des Kronprinzen hat sich seiner Ähnlichkeit mit dem Getöteten bedient, um sich an dem undankbaren Usurpator zu rächen. Nun wird aber der Held zu einem wissentlichen Betrüger; er stößt den Mörder, der trotzig seinen Lohn verlangt, nieder und geht dann wilden Schrittes über weitere Verbrechen seinem Ziele zu. Schließlich tötet das empörte Volk den Tyrannen, nachdem ihn Marfa verleugnet hat. — Spätere Dichter versuchten ohne Erfolg die Vollendung. Auch Hebbel trug sich mit diesem Plane, erkannte jedoch bald die Unmöglichkeit, Schiller würdig fortzusetzen, und ging von Anfang an seine eigenen Wege (s. S. 297).

Am 9. Mai 1805 erlag Schiller seinem schweren Lungenleiden und in der Nacht auf den 12. Mai trugen ihn einige junge Verehrer auf den alten Friedhof hinaus. Goethe verlor mit dem Freunde die „Hälfte seines Daseins". Um sein Andenken zu ehren, ließ er im August das „Lied von der Glocke" auf der Bühne zu Lauchstädt dramatisch darstellen. Während der letzten Verse trat unter der in der Höhe hängenden Glocke eine Muse hervor und sprach, an die Schlußworte anknüpfend („Und so geschah's!"), Goethes „Epilog zu Schillers Glocke" (in Stanzen). Die ideale Persönlichkeit des Verewigten und seine Wirksamkeit als Denker und Dramatiker wird darin mit herrlichen Worten charakterisiert, Goethes eigener Schmerz und die Trauer des Vaterlandes schallt uns in mächtigen Akkorden entgegen. 1826 wurden Schillers Gebeine ausgegraben und Goethe schrieb damals die gedankenvollen Terzinen „Bei Betrachtung von Schillers Schädel". Ein Jahr darauf wurden Schillers irdische Reste in der Weimarer Fürstengruft beigesetzt und ruhen dort neben dem Sarge Goethes. Sein volkstümlicher Ruhm stieg in der Zeit der Befreiungskriege über den aller andern deutschen Dichter empor und erreichte bei der Jahrhundertfeier 1859 seinen Höhepunkt. Zeitweilig ließ dann veränderter Kunstgeschmack Schiller hinter andern zurücktreten, doch auch heute noch kann ihm der Platz des ersten deutschen Dramatikers nicht streitig gemacht werden.

d) Goethe im Alter (1805—1832).

Goethes Leben in den nächsten Jahren nach Schillers Tod steht unter einem lastenden Druck. Die geistige Vereinsamung durch den Verlust des einzigen ebenbürtigen Freundes verschärfte der Schmerz über den Tod der Herzogin-Mutter Anna Amalia (1807) und der eigenen Mutter (1808). Auch unter den politischen Ereignissen hatte Goethe äußerlich und innerlich zu leiden. Nach den Siegen bei Jena und Auerstädt (1806) plünderten die französischen Truppen

Weimar. Goethe wurde von zwei betrunkenen Soldaten sogar am Leben bedroht und nur durch die mutige Besonnenheit Christianens gerettet. Bald darauf knüpfte er seine „Gewissensehe" mit der braven Wirtschafterin und zärtlichen Mutter seines Sohnes durch das gesetzliche Band fester. Die Erbitterung gegen die Franzosen teilte Goethe nicht. Wie die meisten großen Dichter Deutschlands im 18. Jhd. war er Kosmopolit und die französische Kultur war ihm seit der Jugend innig vertraut. Das nationale Ideal erblickte er in dem kulturellen Wetteifer der Völker und in diesem Sinne konnte er sich einen Befreier der Deutschen nennen. In der innern Politik war er konservativer Aristokrat und allen demokratischen Schlagworten abgeneigt. Wie er als Dichter das Typische, im Wechsel Bleibende suchte, so galt ihm im Staatswesen die Beständigkeit als erstes Gesetz. Für das innere Gleichgewicht des Staates schien ihm nur die unbedingte Unterordnung der einzelnen Bürger und Stände unter die berufenen Herrscher Gewähr zu leisten und in gewaltsamen Erhebungen der untern Volksschichten sah er die größte Gefahr. Daher stand er Napoleon, der in seinem Lande Ordnung geschaffen hatte und auf eine Einigung Europas unter seinem Zepter hinarbeitete, freundlich gegenüber. Er sah in ihm den Vollstrecker übermächtiger göttlicher Befehle und bewunderte offen seine Größe. Die persönliche Begegnung in Erfurt und in Weimar (1808) befestigte in ihm diese Gesinnung. Während der Befreiungskriege verhielt er sich völlig teilnahmslos und flüchtete sich aus den Kriegswirren in ferne Zeiten und Länder. Das unvollendete symbolische Drama „Pandora", sprachlich eine der schönsten Schöpfungen Goethes, bringt das Problem des „Tasso" in die griechische Sage von Prometheus und Epimetheus. Sie sind Gegensätze wie Antonio und Tasso und der Dichter sucht wieder einen Ausgleich zwischen praktischer Tätigkeit und sinnender Betrachtung. Mißlungen ist der ohne innern Anteil unternommene Versuch, Deutschlands Befreiung in allegorischer Hülle zu verherrlichen; dem Festspiel „Des Epimenides Erwachen", das Goethe auf die Bitte Ifflands 1814 zur Berliner Friedensfeier dichtete, merkt man den Mangel an wirklicher Begeisterung an.

Die Kriegsereignisse verzögerten die Veröffentlichung des ersten Teils des „Faust"; erst 1808 konnte er bei Cotta erscheinen. Im nächsten Jahre folgte Goethes dritter Roman **„Die Wahlverwandtschaften"**. Der chemische Prozeß der Auflösung der bestehenden Verbindungen und Vereinigung zu neuen ist dem Dichter ein Bild der blinden Liebesleidenschaft, die auch die Bande der Ehe zerreißt. In den Schicksalen schwacher Menschen, die sich nicht zu beherrschen wissen, sieht er dieselbe Naturnotwendigkeit wirksam wie in der anorganischen Welt. Der starke Mensch aber überwindet seine Begierden und unterwirft sich dem Sittengesetz, das niemand ungestraft verletzen darf.

Der verwöhnte, haltlose Baron Eduard lebt mit seiner Gemahlin Charlotte in anscheinend glücklicher Ehe. Da treten ein mit Eduard befreundeter Hauptmann und Charlottens Nichte Ottilie in ihr Haus und aus Wahlverwandtschaft fühlen sich Charlotte und der Hauptmann, Eduard und Ottilie zueinander hingezogen. Das erste Paar bringt die sittliche Kraft der Entsagung auf, das zweite erliegt widerstandslos seinem Triebe. Eduard will sich von seiner Gattin scheiden lassen, um sich mit Ottilie dauernd zu verbinden. Als sich diesem Plane Hindernisse in den Weg stellen, zieht er in den Krieg; aber alle äußern Gefahren vermögen die wilden Stürme seines Herzens

nicht zu übertäuben. In Ottilie jedoch erwacht das Gewissen, als durch ihre Unvorsichtigkeit Eduards und Charlottens Kind im Teich ertrinkt, worin sie einen warnenden Wink des Schicksals erblickt. Durch Verzicht auf irdische Wünsche will sie ihre Liebe heiligen. Als es Eduard ablehnt, ihrem Beispiel zu folgen, geht sie in den freiwilligen Hungertod. Eduard sinkt ihr bald, von Gram verzehrt, ins Grab nach.

Diese Handlung, die durch Nebenpersonen kompliziert wird, dient dazu, die durch den Titel angedeutete These darzustellen, das Problem der Ehe allseitig zu beleuchten. Der Dichter verfährt dabei wie ein experimentierender, kühl beobachtender Naturforscher; dadurch ist das Werk ein Vorläufer des „roman expérimental“ eines Zola. Im übrigen herrscht aber darin der Geist der romantischen Mystiker und Naturphilosophen, die in geistigen Vorgängen physikalische Gesetze suchten und umgekehrt. Auch von dem spiritistischen Aberglauben der Romantiker und von katholischen Glaubensvorstellungen macht Goethe reichlich Gebrauch. Seinen hohen Wert verleiht dem Roman wie dem „Wilhelm Meister“ die reiche Menschenkenntnis und abgeklärte Weisheit des Dichters. Die Schilderung des Lebens ist hier realistischer als in den „Lehrjahren“. Goethe meidet romanhafte, spannende Motive; denn nicht äußere Schicksalsfügungen bereiten Eduard und Ottilie den Untergang, sondern die eigene Leidenschaft. Vor dem Alltäglichen scheut Goethe nicht zurück, sondern läßt die Herzensgeschichte sich unter fortgesetzter Tätigkeit der Personen für das Landgut und seine Verschönerung abspielen. Auch dieser Roman ist getränkt mit eigenen Erlebnissen des Dichters, und zwar hat Goethe auch hier tief in seine Jugend zurückgegriffen. Darin bereitet sich bereits seine „Einkehr in sein Selbst“ vor. Die herrlichste Frucht der Rückschau auf sein Leben ist „Aus meinem Leben“, später fortgesetzt durch die „Italienische Reise“ und andere autobiographische Aufzeichnungen (s. S. 129 fg.).

Der Lyrik war die damalige Stimmung Goethes nicht günstig. Nur eine Reihe von Sonetten zeigt die alte Kraft, weil den Dichter darin die Neigung zu der schönen Minna Herzlieb anfeuert. Der Rettungstat eines wackern Mädchens galt die Kantate „Johanna Sebus“. In den Balladen dieser Zeit neigt Goethe zum Lehrhaften: „Die wandelnde Glocke“, „Der getreue Eckart“, beide mit dem „Totentanz“ 1813 in Teplitz entstanden. In den meisten Altersjahren weilte Goethe zur Sommerszeit als Kurgast in Karlsbad, wo er unter andern bedeutenden Persönlichkeiten Beethoven kennen lernte. Auch trat er in Beziehungen zu dem österreichischen Kaiserpaare. Der Aufenthalt in Böhmen kam seinen geologischen Studien zugute; unter den Aufsätzen über die Geologie des Landes ragt der über den Kammerberg bei Eger hervor. In Weimar verlief sein äußeres Leben immer einförmiger. Er zog sich von allen öffentlichen Geschäften zurück und legte auch die Theaterleitung nieder, als der Herzog seinen Einspruch gegen das Auftreten eines abgerichteten Pudels in einem Melodrama nicht beachtete. Um so eifriger widmete er sich wissenschaftlichen Studien und der schriftstellerischen Tätigkeit. Mit den bedeutendsten deutschen und ausländischen Vertretern der Naturwissenschaften stand er in persönlichem oder brieflichem Verkehr und in zahlreichen kleinern Arbeiten legte er den Ertrag seiner Forschungen nieder. Die Zeitgenossen sahen jedoch in ihm nur den großen Dichter.

Die Romantiker erhoben ihn zum Fürsten der deutschen Literatur, alles drängte sich an ihn heran und war von seinem Beifall beglückt, seine Geburts- und Gedenktage beging mit ihm das ganze Volk. Auch aus dem Auslande kamen bedeutende Männer und Frauen nach Weimar, um von Goethe empfangen zu werden. Um sich nicht allzusehr zu zersplittern und von eigenen Plänen ablenken zu lassen, begegnete er den meisten Besuchern mit zurückhaltender Würde und ließ nur in vertrautem Freundeskreise die ganze Wärme und Güte seines Wesens erkennen. Besonders nahe standen ihm als seine Sekretäre der Philolog Riemer, der frühere Hauslehrer seines Sohnes August, und in den letzten Jahren Eckermann, der seine Gespräche mit Goethe gewissenhaft aufzeichnete und nach des Meisters Tode herausgab (s. S. 130).

Auch Frauen und Mädchen traten noch dem Herzen des greisen Dichters nahe. Auf einer Rhein- und Mainreise 1814 machte er in seiner Vaterstadt die Bekanntschaft der ehemaligen Schauspielerin Marianne Jung aus Linz, die im Hause des Bankiers Willemer lebte. Er fand an dem schönen und geistvollen Mädchen, das bald darauf die Gattin des Pflegevaters wurde, ein inniges Wohlgefallen und kehrte im nächsten Jahre wieder. 1813 hatte er die Übersetzung der Liedersammlung („Diwan") des persischen Dichters Hafis (14. Jhd.) von dem Wiener Orientalisten Hammer-Purgstall gelesen, in der naiven Lebensauffassung des morgenländischen Dichters viel seinem Wesen Verwandtes gefunden und auf Grund der unbeholfenen Übersetzungen Hammers und anderer Gelehrten mit Nachdichtungen persischer und arabischer Dichter begonnen. Wie er nun im Alter überhaupt allerlei Verhüllungen und fremdartige Einkleidungen seiner persönlichen Bekenntnisse liebte, so legte er jetzt auch in den selbständigen Gedichten, zu denen ihn Hafis anregte, die Maske eines orientalischen Sängers an, um sich in poetischer Form mit den politischen und literarischen Verhältnissen Deutschlands auseinanderzusetzen und seine eigene Weltanschauung auszusprechen. Es sind Schöpfungen des poetischen Herbstes und die Gedankenlyrik wiegt vor. Doch brachten die Beziehungen zu Marianne Willemer auch den Ton feuriger Liebe hinein. Goethe besang die verständnisvolle Freundin als Suleika und hatte die Genugtuung, daß ihm Marianne mit einer Reihe ähnlicher Gesänge antwortete. Zwei davon („Was bedeutet die Bewegung?" und „Ach, um deine feuchten Schwingen") gehören zu den schönsten Erzeugnissen der deutschen Lyrik. Zu zwölf „Büchern" gesammelt, erschienen alle diese Gedichte erst 1819 unter einem Titel, der auf die Verschmelzung der orientalischen Formen und Anschauungen mit denen des abendländischen Dichters hinweist: **„West-östlicher Diwan"**. Um zu einem bessern Verständnis beizutragen, fügte Goethe gehaltreiche „Noten und Abhandlungen" an. Da damals die romantischen Dichter und Gelehrten bereits in weiten Kreisen der Gebildeten ein lebhaftes Interesse für den Orient wachgerufen hatten, fand Goethes Sammlung eine warme Aufnahme. Literargeschichtlich bedeutet sie den Ausgangspunkt der massenhaften orientalischen Lyrik in deutscher Sprache. Zuerst folgten Rückert und Platen und an sie schloß sich eine lange Reihe von Dichtern, die für ihre Lebensweisheit in orientalischen Formen einen geeigneten Ausdruck suchten.

Schon der „Diwan" ist zumeist lehrhaft; in den folgenden Jahren nimmt die Dichtung von Sprüchen noch mehr überhand. Unter den Überschriften „Parabolisch", „Gott und Welt", „Epigrammatisch" und „Sprüche in Reimen" (darin die „Zahmen Xenien" in sieben Büchern) wurden sie veröffentlicht; es ist auch volkstümliches Gut darunter. Durch den regen Trieb nach Mitteilung stieg die Zahl der Goetheschen Gedichte schließlich auf rund 3150. Auch in Prosa gab Goethe eine Sammlung der feinsten und tiefsten Bemerkungen und Einfälle: „Sprüche in Prosa", darunter die „Maximen und Reflexionen", ein von Larochefoucauld entlehnter Titel.

1816 starb Christiane und bald darauf verheiratete Goethe seinen Sohn mit der gebildeten Ottilie von Pogwisch, die in seine Häuslichkeit mehr Bewegung und Abwechslung brachte. Wenige Jahre nach dem Erscheinen des „Diwan" entzündete in Marienbad die jugendliche Ulrike von Levetzow in Goethe die letzte Liebe. Eine große „Elegie" (mit zwei andern Gedichten zur „Trilogie der Leidenschaft" vereinigt) gibt uns Kunde davon, wie schwer dem Greise die Entsagung wurde. Von den kleinern Dichtungen der letzten Zeit ist noch die „Novelle" zu nennen.

Schon Herder hatte bei seinen Studien fremder Kulturen und Nachdichtungen aus fremden Zungen die Idee einer Weltliteratur in deutscher Sprache vorgeschwebt. Die Romantiker hatten dieses Ideal durch eine reiche Übersetzungstätigkeit mächtig gefördert und die deutsche Literatur aus der nationalen Beschränktheit zu befreien getrachtet. Diesen Bestrebungen diente auch der „Diwan" und in den folgenden Jahren kamen noch zahlreiche andre Übersetzungen Goethes aus fremden Sprachen sowie Rezensionen über bedeutende poetische Erscheinungen des Auslandes (Werke von Manzoni, Byron, Calderon, Carlyle) hinzu.

Die Hauptaufgabe der letzten Jahre des Dichters bildete indes die Vollendung zweier großer Werke, des „Wilhelm Meister" und des „Faust". Die „Lehrjahre" wurden durch **„Wilhelm Meisters Wanderjahre"** (vollständig 1829), der erste Teil des „Faust" durch den zweiten ergänzt; er kam 1831 zum Abschluß, erschien aber erst nach Goethes Tode, als ein Vermächtnis an die Nation. Die Tendenz der „Wanderjahre" ist der der „Lehrjahre" gerade entgegengesetzt. Der Dichter verficht nicht mehr die möglichste Vielseitigkeit der Ausbildung, sondern lehrt: „Eines recht zu wissen und zu verstehen, gibt höhere Bildung als Halbheit im Hundertfältigen." Wilhelm wird von dem Bund der „Lehrjahre" auf Wanderschaft geschickt und lernt dabei durchwegs Leute kennen, die sich, jedem Dilettantismus abhold, auf die treue Pflichterfüllung in engem Kreise beschränken. Im zweiten Teil schildert Goethe eine Erziehungsanstalt nach seinem Ideal, im dritten erörtert er volkswirtschaftliche Fragen. Das Schlußbild zeigt den frühern Lebensdilettanten Wilhelm in der Ausübung eines praktischen Berufs; er ist Arzt geworden und übt seine Kunst an dem eigenen Sohne. — Als Werk des höchsten Alters interessiert der eigentliche Roman nur durch seine Ideenfülle. Dichterisch wertvoller sind die eingelegten Novellen, die größtenteils weit früher entstanden sind. Das reizende Märchen von der schönen Melusine hatte Goethe sogar schon in

Sesenheim erzählt. Die beste Novelle der „Wanderjahre“ ist „Der Mann von fünfzig Jahren“.

Die Arbeit am „Faust“ zieht sich mit großen Unterbrechungen durch 62 Jahre hin[1]). Nachdem Goethe den Plan seit 1769 im Kopfe getragen hatte, warf er zur Zeit des größten Sturms und Drangs (1774 und 1775) die Szenen des „Urfaust“ aufs Papier. Als er dann nach langer Pause in Italien die Arbeit an der Dichtung wieder aufnahm, war er ein ganz andrer und mußte sich künstlich in die Stimmungen der Frankfurter Jahre zurückversetzen. Noch mehr war er zur Zeit seiner Verbindung mit Schiller dem Geist und dem Stil des ersten Entwurfs entfremdet (vgl. die wundervolle „Zueignung“ zum „Faust“); er nannte den fertigen Teil eine „barbarische Produktion“ und ein „poetisches Ungeheuer“. An eine einschneidende Umarbeitung im klassischen Stil war nicht zu denken und der Dichter mußte sich für den ersten Teil mit einem aus Sturm und Drang und Klassizismus sowie Romantik gemischten Stil abfinden. Realistische Szenen, Satire und Ironie wechseln mit dem Pathos der „Iphigenie“, dramatisch bewegte Auftritte mit handlungsarmen, stimmungsvollen, in den nordischen Geisterspuk ist spinozistische Philosophie gemengt, neben derben Knittelversen finden wir fünffüßige Jamben und lyrische Strophen. Das „Vorspiel auf dem Theater“ (nach dem Muster des indischen Dramas „Sakuntala“ von Kalidasa) sollte als lustiger Entschuldigungsbrief gelten. Ein eigentliches Drama konnte der „Faust“ seiner ganzen Anlage nach gar nicht werden. Der erste Teil ist nicht einmal in Akte zerlegt und im zweiten, in der Hauptsache 1824—1831 entstandenen, ist die Einteilung in fünf Akte nur äußerlich. Auch er ist stilistisch nicht vollkommen einheitlich, da die Gestalten und Vorgänge bald symbolisch, bald nur als Typen der Wirklichkeit zu verstehen sind. Der Dichter biegt immer wieder vom geraden Wege ab und steckt sich hinter Masken und Allegorien, um allerlei persönliche, künstlerische und wissenschaftliche Bekenntnisse abzulegen. Diese Symbolik ist jedoch vielfach so unklar und vieldeutig, daß ihre Geheimnisse noch nicht vollständig enthüllt sind.

Dem Jüngling und dem alternden Goethe stand die christliche Mystik nahe und ihr entnahm er auch die Hauptidee des „Faust“: die Herleitung der Welt aus dem unablässigen Kampfe zweier feindlicher Prinzipien, eines guten göttlichen und eines bösen teuflischen. Sie streiten als zwei Seelen in unserer Brust: das Gemüt und alles ideale Streben ist Ausfluß der göttlichen Liebe, die andre Seele stammt vom Teufel; es ist die Selbstsucht und der kalte Verstand, der vom Jenseits und von Sünde nichts aussagen kann und daher zum rücksichtslosen Ausschöpfen der sinnlichen Genüsse treibt. Der Mensch kann der einen oder der andern Seele in seinem Busen zum Siege verhelfen und sich dadurch Gott oder dem Teufel nähern. Doch ist sich der gute Mensch in seinem dunkeln Drange des rechten

[1]) Im folgenden können nur einige Winke zum Verständnis des Ganzen gegeben werden. Aus der unübersehbaren Masse der Faustliteratur ist für die erste Belehrung die billige Ausgabe von G. Witkowski („Meisterwerke der deutschen Bühne“ in Hesses Verlag), für gründlichere Beschäftigung der Faust-Kommentar von Ernst Traumann zu empfehlen. Der „Urfaust“ ist mit guter Einleitung auch in Reclams Univ.-Bibl. erschienen.

Weges wohl bewußt. Auch er irrt zwar, solang er strebt, wenn aber sein Wille gut war, begrüßt ihn die selige Schar mit herzlichem Willkommen. Bei Goethe sind Hölle und Himmel nur Symbole von Glück und Unglück, das wir uns auf Erden selbst schaffen. Faust erliegt den Lockungen der Selbstsucht und Sinnlichkeit (Gretchen-Tragödie) und erleidet furchtbare Qualen. Im zweiten Teil widmet er sich schließlich aufopfernd dem Wohle der Menschheit und erreicht das höchste Glück, versinnbildlicht durch die Aufnahme in den Himmel. Das ist des Dichters tiefste Lebenserfahrung.

Im ersten Teil verfuhr Goethe mit dem Stoffe ähnlich wie mit dem des „Götz", der ihn gleichzeitig mit dem „Urfaust" beschäftigte. Er wahrte in allem äußern Geschehen den Charakter der Zeit, welcher sein Held angehört, und benützte für dessen Charakteristik und viele Einzelheiten der Handlung außer den Faustbüchern (s. S. 78 fg.) und Puppenspielen — diese waren aus dem Volksschauspiel von Faust hervorgegangen, das wieder auf das Faust-Drama des Engländers Marlowe, eines Nebenbuhlers Shakespeares, zurückgeht — viele andre Quellen. Namentlich beutete er die mystische und naturphilosophische Literatur aus, die er während seiner Krankheit nach der Rückkehr von Leipzig kennen gelernt hatte. Auf diesem Wege nahm Faust in Goethes Phantasie Züge mehrerer Zeitgenossen an, die ihm ähnlich waren, des Parazelsus, Agrippas von Nettesheim u. a. Zugleich aber verlieh Goethe wie im „Götz" der Sehnsucht seiner Zeit Ausdruck. Denn abgesehen von seiner Bedeutung als Mensch überhaupt ist Goethes „Faust" ein Forschertypus, der im 16. Jhd. nicht selten war und zur Zeit des Sturmes und Dranges und dann später unter den Romantikern mit andern Tendenzen des Mittelalters und der beginnenden Neuzeit wieder auflebte: Herder, Goethe selbst, Lavater, Novalis, Schelling und die ganze Schar der romantischen Denker. Dem gewaltigen Erkenntnisdrang dieser Männer genügten die Ergebnisse der exakten Wissenschaft — ihr Zerrbild ist im „Faust" der Famulus Wagner — keineswegs und sie glaubten an Magie und Mystik, die schneller zum Ziele führen. Schon die Mystiker des 16. Jhds. hofften, nicht durch verruchte Zauberkünste (schwarze Magie), sondern in frommem Glauben durch die Kraft des Geistes allein (weiße Magie) in begeisterten Augenblicken die äußere Schale der Welt durchbrechen und in ihr Inneres dringen zu können, höhere Erleuchtung über Sinn und Zusammenhang der Welt zu empfangen. Kritischere Köpfe unter ihnen sahen wohl auch die Torheit eines solchen Unterfangens ein und manche weihten sich in der Verzweiflung dem sinnlichen Taumel, um wenigstens zu genießen, was die Erde bietet. Die Sage hat dafür in dem Bunde mit dem Teufel ein Sinnbild gefunden.

Goethes Faust ist im ersten Monolog von den trockenen, unfruchtbaren Fakultätswissenschaften angewidert und sehnt sich nach der magischen Stunde. Mit Hilfe einer Handschrift, die ihm Nostradamus (ein französischer Wunderarzt) hinterlassen hat, will er sich im Morgenrot baden, d. h. seine Seelenkraft zur erleuchtenden Ekstase steigern. Das Zeichen des Weltalls (Makrokosmus) bleibt ihm stumm; als er aber das Zeichen des Erdgeistes betrachtet, ist ihm in der Tat ein tiefer Blick in das Getriebe der auf der Erde wirkenden Kräfte vergönnt.

Doch die Inspiration dauert, wie alle Mystiker aussagen, nur einen Augenblick und sofort fühlt sich Faust wieder in den öden Alltag zurückgeworfen. Diesen innern Vorgang, ein Gefühl, das die Mystiker unaussprechlich und unvergleichlich nennen, stellt der Dramatiker für den Zuschauer äußerlich durch die Erscheinung des Erdgeistes dar. Dieser weist Faust zurück, da sein Geist durch den Körper, der ja nur ein winziger Teil der Erde ist, eingeschränkt wird. Fausts Verzweiflung darüber wird durch das Gespräch mit Wagner noch gesteigert. Er will sich gewaltsam aus dem Kerker des Leibes befreien und dauernd mit der Geisterwelt vereinigen. Als er jedoch den Giftbecher an die Lippen setzt, scheuchen ihn Kindheitserinnerungen (Osterchöre) ins irdische Dasein zurück. In ruhigerer Stimmung wandelt er mit Wagner vor den Toren der Stadt. Beim Anblick der Abendsonne faßt ihn wieder das ungemessene Streben und nun naht der Versucher, die Verkörperung der finsteren Gewalten in seiner eigenen Seele, des kalten, gemütlosen Verstandes. Nach dem Aberglauben des 16. Jhds. darf ein frommer Magier auch Teufel in seinem Dienste gebrauchen; freilich bedarf es dabei der größten Vorsicht und Wachsamkeit. Faust fühlt sich stark genug, sich des Teufels zu bedienen; er soll ihm dazu verhelfen, alles auszukosten, was der Menschheit zugeteilt ist. Im Gegensatze zu dem echten Teufelsbündler der Sage weiß aber Goethes Faust, daß ihn der Genuß des Lebens noch weniger befriedigen kann als die Magie. So schließt er mit Mephistopheles (der Name bedeutet wohl: Lügner) den Pakt:

> Werd' ich zum Augenblicke sagen:
> Verweile doch! du bist so schön!
> Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
> Dann will ich gern zu Grunde gehn!

Er entgeht nicht den Schlingen des Bösen (den Lockungen der Sinnlichkeit). Zwar das Treiben der wüsten Burschen in Auerbachs Keller und die abgeschmackten Vorgänge in der Hexenküche erregen ihm nur Ekel, aber als er im Zauberspiegel Helena erblickt, lodert in ihm ungestüme Begierde auf und in der Liebe zu Gretchen droht ihm der Untergang. Nach der mystischen Lehre offenbart sich Gott dem Menschen in der Liebe und auch die Neigung zum andern Geschlecht ist ein Abglanz der Gottheit. Nirgends ist aber auch die Macht des Teufels (der Sinnlichkeit) größer und in der Liebe entscheidet sich geradezu der Kampf zwischen dem lichten und dem finstern Prinzip (vgl. die biblische Erzählung vom Sündenfall). Faust erliegt der Sinnlichkeit, aber Gewissensbisse quälen ihn und lassen ihn keinen Augenblick zu wirklichem Glücke gelangen. Als er auf dem Brocken mit der jungen Hexe tanzt, scheint es schon, daß er bald mit Lust Staub fressen werde, wie der Teufel mit dem Herrn gewettet hat. Aber auch in den unwürdigen Taumel des Hexensabbaths verfolgt ihn Gretchens Bild und die Ahnung ihres Verderbens. Als er dann zurückkehrend die düstere Ahnung bestätigt findet, gewahrt er den ganzen Abgrund, vor dem er steht. Gretchen verschmäht die Rettung durch den Teufel und seinen Gesellen und büßt willig auf dem Schafott. So bleibt in Fausts Seele für immer der Stachel der Reue. Er erkennt nun den höhern Sinn der Liebe in der Überwindung der Selbstsucht und in der uneigennützigen Beförderung des Wohles der Mitmenschen. Nicht durch unfruchtbare Selbstzerfleischung,

sondern durch entsagungsvolle Tätigkeit für die Menschheit will er seine Schuld sühnen.

Leider wurde Goethe in den ersten vier Akten des zweiten Teils allzu persönlich und ließ seinen Helden am Kaiserhofe, in dem Streben nach Helena und dem Verkehr mit ihr eine Reihe von Entwicklungen durchmachen, die er selbst als Staatsmann, Forscher und Künstler genommen hatte. Erst am Schlusse des vierten Aktes besinnt sich Faust auf sein Ziel, wird Kolonist und kann sich in der Fürsorge für seine Untertanen nicht genug tun. Auch als er, etwa hundertjährig, eines natürlichen Todes stirbt, ist der Augenblick noch nicht erreicht, zu dem er sagen könnte: „Verweile doch, du bist so schön!" Die Engel können seine Seele retten; denn wie es Gott dem Teufel vorhergesagt hat, hat er sich auf den rechten Weg zurückgefunden. Auch die Sünde kann zu Gott emporführen. Durch seine Verführungskünste hat der Teufel in Faust die bessern Triebe verstärkt und ihn auf die richtige Bahn geleitet. So ist er ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft. Die Liebe aber, durch die er den Menschen am sichersten zu Falle zu bringen hofft, erweist sich als stärkster Ansporn zum Guten. „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan", singt der mystische Schlußchor.

Um dieses gedankliche Gerüst schlingen sich, freilich fast nur im ersten Teil, unvergeßliche Schilderungen aus dem Leben. Eine Reihe unsterblicher Gestalten führt die Gretchen-Tragödie vor, die ein Drama für sich ist: Gretchen, Valentin, Marthe Schwerdtlein — sie haben in der ganzen Weltliteratur nicht ihresgleichen. Im besondern dürfte mit der überwältigenden Poesie und tragischen Größe der Kerkerszene selbst bei Shakespeare kaum eine Szene wetteifern können. Alle Lebensverhältnisse werden in der unausschöpfbaren Dichtung berührt, für alle prägt der Dichter unverlierbare Formeln und Sprüche.

Die letzten Jahre Goethes waren von schweren Schicksalsschlägen umschattet. 1828 verlor er seinen hohen Freund Karl August, 1830 dessen Gemahlin Großherzogin Luise, die Goethe in spätern Jahren näher stand als in der ersten Hälfte der Weimarer Zeit. Bald darauf traf ihn der bitterste Schmerz: die Nachricht, daß sein leidenschaftlicher und unglücklicher Sohn in Rom gestorben sei. Am 22. März 1832 schlummerte er selbst sanft in die Ewigkeit hinüber. Seine letzten Worte waren an die geliebte Schwiegertochter gerichtet. Der Ausruf „Mehr Licht!" ist sagenhaft. Goethes Enkel Walther und Wolfgang starben unvermählt, die Enkelin Alma schon mit 16 Jahren.

Goethes volle Größe wird erst unserer Zeit offenbar und immer noch bleiben in seinem ungeheuern Lebenswerke manche Schätze zu heben. Er ist nicht nur der erste deutsche Dichter und einer der ersten Dichter der Weltliteratur, sondern auch ein Denker von höchstem Range und einer der allerbedeutendsten Menschen. Der ganzen deutschen Kultur hat er seine Züge tief eingeprägt und seinem Einfluß hat sich kein hervorragender Geist entziehen können.

C. Das Zeitalter der Romantik.

Als Schiller die „Horen" gegründet hatte, kamen August Wilhelm und Friedrich Schlegel, Söhne des Bremer Beiträgers Johann Adolf Schlegel,

1796 nach Jena, um an der Zeitschrift mitzuarbeiten. Sie überwarfen sich aber bald mit Schiller und begannen sich allmählich als Kritiker von den klassizistischen Anschauungen loszulösen. In Jena lernten sie auch den Philosophen Johann Gottlieb Fichte, einen Schüler Kants, kennen. Ihn trafen sie im nächsten Jahre in Berlin wieder und erkannten hier ferner in dem Theologen Schleiermacher und den jungen Freunden Wackenroder und Tieck verwandte Geister. 1798 kehrten die Brüder Schlegel nach Jena zurück und gaben hier, als Fortsetzung der „Horen", die Halbjahrsschrift „Athenäum" (1798—1800) heraus. Auch Tieck kam mit Wackenroder nach Jena und blieb längere Zeit, aus der Nähe traf F. Schlegels Freund Novalis häufig zum Besuche ein. Fichtes Nachfolger an der Jenaer Universität, Friedrich Schelling, wurde der eigentliche Philosoph der neuen Richtung, der Romantik. Da die genannten Männer in engen persönlichen Beziehungen zueinander standen und in ihren Grundansichten übereinstimmten, sprach man auch geradezu von einer „romantischen Schule". Ihre Mitglieder fühlten sich als geistige Aristokraten und schrieben nur für eine kleine Gemeinde der Gebildetsten. Der Spott über den „Philister" gehörte zu ihren Gepflogenheiten. Erst eine Reihe von jüngern Anhängern, die sie nach der Auflösung des Bundes in verschiedenen Ländern Deutschlands fanden, verhalf der Romantik zum Siege nicht nur in Deutschland, sondern in allen Kulturländern. Zum erstenmal riß Deutschland die geistige Führung Europas an sich.

In der Romantik gelangte die Verinnerlichung des Lebens, die um die Mitte des 18. Jhds. begonnen, im Sturm und Drang ihren ersten ungestümen Ausdruck gefunden hatte und durch den Klassizismus Goethes und Schillers nicht erheblich gehemmt worden war, zu der stärksten Ausbildung. Ihre Verfechter waren wie die Stürmer und Dränger eine neue Generation mit neuen Lebensidealen, leidenschaftlich-unruhige, phantastische, mystisch veranlagte Naturen, die in Goethes Faust ihr Abbild sehen konnten. Wie sich dieser vom Leben abschließt und vom unersprießlichen Fakultätswissen abwendet, so konnten die Wirklichkeit, die zur Zeit der französischen Herrschaft doppelt unerquicklich war, und die exakte Wissenschaft die romantischen Schwärmer nicht befriedigen und sie suchten wie der Magier Faust neue Wege zu tieferer Erkenntnis. Im Gegensatz zu den Stürmern und Drängern, welche durch „Raisonnement" ihre Gefühle zu zerstören fürchteten, wollten die Söhne einer philosophischen Epoche denkend erfassen, was sie fühlten, und daher setzt die romantische Bewegung mit Kritik und Theorie ein. Auch den Romantikern schwebte das Ideal einer Wiedergeburt des deutschen Volkes vor, doch sollte sie zunächst nicht durch tatkräftiges Eingreifen in das Leben bewirkt werden, sondern durch das Denken und die Kunst von innen heraus erfolgen. In Fichtes „Wissenschaftslehre" (1794) fanden die wagemutigen Idealisten ihre leitenden Gedanken. Fichte beseitigte Kants „Ding an sich", das ewig unerkennbar bleiben soll, und hob den Gegensatz zwischen Geist und Natur auf, indem er die Außenwelt für eine Schöpfung der Innenwelt erklärte. Wenn Kant in der „Kritik der praktischen Vernunft" den sittlichen Ideen die größte Bedeutung zuschrieb und in dem moralischen Gewissen die Bürgschaft für die Existenz Gottes sah, so lehrte Fichte, daß in uns eine göttliche Kraft (das „absolute Ich")

wirke, deren Ziel ein sittliches Ideal sei und die zu ihrem Zwecke den ganzen Reichtum der Innen- und Außenwelt ausbilde. Je stärker diese Kraft unsern Willen treibe, desto reicher und gründlicher sei unsre Erkenntnis. Jeder habe also die Welt, die er sich selbst schaffe. Den Romantikern gab diese kühne, tatlustige Philosophie den Mut, an eine Umgestaltung der Menschheit zu denken und der Natur ihre Gesetze vorzuschreiben. Als Künstler setzten sie an die Stelle des sittlichen Gewissens, über den „bleiern moralischen Schiller" spottend, das begeisterte Fühlen als die einzige Brücke, die aus dem „Unzulänglichen" dieser Welt in das „Unbeschreibliche" der jenseitigen führt. Sie sahen darin eine Äußerung der göttlichen Liebe, deren Abglanz die irdische ist, da sie uns am meisten beglückt und die künstlerische Phantasie befruchtet. „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan." In diesem Sinne beschränkte Schleiermacher die Religion auf das Gefühl der Abhängigkeit von höheren Mächten und Schelling definierte die Kunst als eine „Darstellung des Unendlichen im Endlichen". Sie gibt einer religiösen Weltanschauung Ausdruck, indem sie in uns die Sehnsucht nach dem Göttlichen erweckt. Romantik ist also Gefühlspoesie, und zwar die Poesie der religiösen Sehnsucht.

Außer der Überschätzung der Stimmung als des wesentlichen Inhalts eines Kunstwerks zogen die naturfremden Romantiker aus der Lehre Fichtes auch noch eine zweite Folgerung. Wenn die Außenwelt aus dem Innern entsteht und das Wesen dieser Tätigkeit sich im religiösen Fühlen am reinsten offenbart, so muß dem Phantasieprodukt, das daraus entsprungen ist, eine höhere Wirklichkeit zukommen als den Dingen, die jeder ohne andächtige Schauer sieht und greift. Dem Romantiker kommt der Stoff, den ihm das Leben liefert, an und für sich gemein vor; um ihn zur Dichtung zu verarbeiten, sucht er ihn auf Kosten der Naturwahrheit und Wahrscheinlichkeit zu vergeistigen. Darin unterscheiden sich die Romantiker am meisten von den realistischen Stürmern und Drängern, mit denen sie wieder in der Ansicht übereinstimmen, daß das Kunstwerk vor allem ein persönliches Bekenntnis sein müsse. Diese grundsätzliche Anerkennung der Manier gegenüber dem Stil trennt sie am schärfsten von den Klassizisten. Die Romantiker stritten an Goethes und Schillers Seite wider die aufklärerische Unpoesie, aber sie wollten ihre Willkür durch keine Stilregeln binden lassen und sagten sich von der anfänglichen Schwärmerei für die „Griechheit" bald los. Die strenge Scheidung der Dichtungsgattungen, die Lessing, Goethe und Schiller wünschten, wurde von ihnen verworfen; in Erzählungen und Dramen webten sie zahlreiche Lieder ein, in Romane dramatische Szenen, in Dramen lange Erzählungen. Die Form sollte sich eben eng an die wechselnden Stimmungen anschließen. Da nun die Schöpfung lebensfähiger neuer Formen nur genialen Begabungen gelingen kann, führte die Freiheit von jedem Regelzwange zu vollständiger Stillosigkeit. Folgerichtig fielen auch die Schranken zwischen den Künsten, da sie nach der romantischen Ansicht alle aus derselben Wurzel entsprossen sind und dasselbe Ziel, Erweckung religiöser Stimmung, verfolgen. Die Poesie sollte malerische Eindrücke wiedergeben (Bilderbeschreibungen, farbensatte Bilder auf der Bühne) und musikalische Wirkungen üben (Lautmalerei), im Lied sollte sich die Sprache ganz in geistigen Hauch auflösen. Musik und Malerei sollten wieder dichterische

Stimmungen und Gedankengänge darstellen. R. Wagner hat diese Bestrebungen in seinem „Gesamtkunstwerk“ zusammengefaßt (s. S. 279 fg.).

Die schärfste Ausprägung erhielt die Subjektivität der Romantiker in der „romantischen Ironie“. Ironie nannten sie den großen Gegensatz, der unser ganzes Dasein durchzieht und den Schillers Wallenstein klassisch so formuliert: „Leicht beieinander wohnen die Gedanken, doch hart im Raume stoßen sich die Sachen.“ Den Romantikern sind nun die Gedanken um so viel wichtiger als die Sachen, daß sie die erregte Illusion grundsätzlich immer wieder zerstören. Damit der Leser oder Zuschauer über dem Werke nicht den Schöpfer vergesse, ergreift dieser häufig im eigenen Namen das Wort und treibt mit seinem Stoff ein loses Spiel; er ist ihm nur ein Vorwand, um seinen Geist leuchten zu lassen, ein Mittel, um Stimmung zu erregen. Sterne und Jean Paul boten dafür die Muster. So ist die romantische Poesie inhaltlich durch die äußerste Entfernung von der Wirklichkeit, formell durch Stillosigkeit charakterisiert.

Indes blieb die Phantastik nicht auf die Kunst beschränkt; die Romantiker trauten ihrer Einbildungskraft auch zu, daß sie die schwersten wissenschaftlichen Fragen lösen könne. So behauptete Novalis, der Poet verstehe die Natur besser als der wissenschaftliche Kopf. Eine Reihe bahnbrechender Entdeckungen eröffnete den kühnsten naturphilosophischen Spekulationen ein unbegrenztes Feld. Ungeduldig wollten die Schwarmgeister wie der Magier Faust bei Goethe durch Ekstase alle Schranken der Erfahrung und Logik überfliegen. In der Tat lebten auch die mystischen Ideen aus der Zeit des Faust und des Parazelsus mächtig wieder auf. Am meisten wurde Jakob Böhme (s. S. 88) gefeiert; er wirkte stark auf Schellings Naturphilosophie ein. Natur und Geist sind nach Schelling wesensgleich, Äußerungen desselben Prinzips, der verborgenen „Weltseele“. Was sich uns nach innen als Geist kundgibt, ist äußerlich Natur. Schelling sucht zu zeigen, daß es zwischen beiden Gebieten viele Verbindungsbrücken gibt, und benützt dazu namentlich die Elektrizität und Chemie einerseits, das krankhafte Seelenleben anderseits. Im Mittelpunkte des Interesses standen die anormalen Schlafzustände, wie Hypnose und Schlafwandel. Man begann die Hypnose als Heilmittel zu verwenden und erging sich in den ausschweifendsten Vermutungen über ihren Ursprung. Ihre Geheimnisse leisteten dem Glauben an Astrologie, Alchimie und an die Wirksamkeit unsichtbarer Geister und Gespenster Vorschub. Am bedeutsamsten war für die Poesie die durch das Studium der Hypnose bewirkte Hochschätzung des Traumes. Weil er uns Nieerlebtes mit glühendsten Farben malt, glaubten die romantischen Denker, daß sich darin die göttliche Kraft am herrlichsten betätige. Da die Träume sehr häufig Wunscherfüllungen sind, sahen sie darin oft ihre Ahnungen verkörpert und fühlten sich dadurch in dem Glauben an ihre prophetische Bedeutung bestärkt. Bei allen finden wir Träume, die ins wirkliche Leben hineinspielen; ein bekanntes Beispiel ist in R. Wagners „Meistersingern von Nürnberg“ Walther Stolzings Traum, der sich am Schlusse bewahrheitet. Der Traum ist dem Romantiker das Werk eines „versteckten Poeten“, den es nachzuahmen gilt.

Indem die Dichter die Wissenschaft fortsetzen und vollenden

wollten und in religiöser Andacht die Krönung der Erkenntnis erblickten, traten sie mit dem Anspruch auf, priesterliche Seher und Propheten zu sein. Nun hatte aber Kant unwiderleglich gezeigt, daß auch die lebhafteste Phantasie mit bloßen Erscheinungen arbeitet, nichts eigentlich zu entdecken vermag. Alles, was wir wahrnehmen, ist nur Hindeutung auf die eigentliche Welt, ein bloßes Zeichen, Symbol. „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis", heißt es am Schlusse des „Faust". Die Kunst hat jedoch gegenüber der Philosophie den Vorzug, daß sie ihre Symbole willkürlich gestalten kann und daß sie nicht abstrakt, sondern anschaulich sind und daher die andächtige Stimmung viel besser vom Schöpfer auf den Leser übertragen. Auch von dieser Seite fanden also die Romantiker eine Stütze für ihre Phantastik, die ironische Behandlung und die Vergötterung der Kunst. Daher wurde ihre Lieblingsform das Märchen, in dem sich der Dichter mit phantastischen Symbolen am freiesten ergehen kann. Wie Goethe in sein „Märchen" (s. S. 169) seine Naturerkenntnis hineingeheimnißt hatte, wollten die Romantiker im Kunstmärchen eine neue Mythologie begründen. Schelling nahm an, daß die ältesten Völker ihre Wissenschaft in Mythen niederlegten, indem sie die Naturkräfte personifizierten. Was ihre Phantasie unbewußt erzeugte, soll der moderne Dichter mit Bewußtsein tun: die Naturerkenntnis mythisch darstellen. Nach Novalis ist das Märchen geradezu der „Kanon der Poesie" und „alles Poetische muß märchenhaft sein. Der rechte Märchendichter ist ein Seher der Zukunft". Mit der neuen Mythologie sollte auch auf Grund der Naturphilosophie eine neue Religion geboren werden.

Die ruhmredigen Verheißungen endeten in wenigen Jahren mit bitterer Enttäuschung. Die neue Religion war viel zu unbestimmt, als daß darin die innerlich zerrissenen, moralisch unsichern Romantiker hätten einen Halt finden können, und da ihre Vorliebe für Symbolik, Mythologie und Mystik unausrottbar war, näherten sie sich immer mehr dem Katholizismus. Die protestantische Religion war ihnen zu abstrakt und daher zu unpoetisch, dagegen fanden sie in der katholischen eine ausgebildete ehrwürdige Symbolik, berauschenden Kultus und die Kunst im Dienste Gottes, in Maria eine Verkörperung der mystischen Liebe. Eine Reihe von Romantikern suchte im Schoße der alten Kirche Seelenruhe und trat förmlich über, die andern standen dem Katholizismus freundlich gegenüber. Nach radikal freigeistigen Anfängen, die eine Reform der Sittlichkeit, insbesondere der Ehe, ankündigten, schlug die romantische Bewegung gänzlich um und wandte sich mittelalterlichen Idealen zu.

Diese Entwicklung spiegelt sich sinnfällig in den dichterischen Vorbildern. Die Brüder Schlegel verherrlichten anfänglich gleich Goethe und Schiller die „objektive" griechische Poesie auf Kosten der „interessanten" (wie Schiller sagte, „sentimentalischen") modernen und zogen sich durch ihre Übertreibungen sogar den Spott der „Xenien" zu. Daneben pflegte August Wilhelm Schlegel das Studium Shakespeares, der ihn zunächst durch seine phantastischen Stücke entzückte, und der romanischen Literaturen, besonders der italienischen und spanischen, da sie seinen sich bald ändernden Ansichten vom Wesen der wahren Poesie am meisten entsprachen. Durch Schlegels meisterhafte Übersetzungen erhielt

Shakespeare erst das volle Bürgerrecht in Deutschland. Was Schlegel begonnen hatte, setzten andere mit ungeheurer Betriebsamkeit fort. Die alten Meisterwerke der Südromanen, die bis dahin wenig bekannt waren, traten nun in den vollen Gesichtskreis des deutschen Volkes: die Italiener Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariost und Tasso, die Spanier Lope de Vega, Calderon de la Barca und Cervantes, der portugiesische Epiker Camoens („Die Lusiaden"), die provenzalischen Lyriker des Mittelalters. Mit ihren Dichtungen drangen auch ihre Versmaße nach Deutschland und wurden sehr beliebt. Die Gegner spotteten über die romantische Sonetten- und Stanzenwut und über leere Formspielerei. Neue Strophen waren für Deutschland: Terzine, Ritornell, Kanzone, Glosse u. a.

Von den Romanen erhielt die Romantik ihren Namen. Der Roman, die Hauptgattung der romanischen Literatur, war nach dem Verfall des Rittertums immer phantastischer und lebensfremder geworden und daher bedeutete „romanhaft" oder „romantisch" so viel wie „phantastisch", „abenteuerlich", „ungewöhnlich". Die romantische Poesie sollte, wie sich Novalis ausdrückte, „seltsam befremdend" wirken. Der Roman war nun die bequemste Form zur Darstellung der subjektiven Erfahrungen, Stimmungen und Ansichten, die den Romantikern immer den eigentlichen Inhalt der Dichtung bedeuten. Ihr wichtigstes Vorbild war Goethes „Wilhelm Meister", den sie als ein Lehrbuch der Lebens- und Liebeskunst betrachteten. Die Helden der romantischen Romane, gewöhnlich Künstler und als solche Abbilder des Dichters, schlendern zwecklos durch eine unwirkliche Welt, pilgern nach Stätten der alten Kunst, meist nach Italien, und sind nur mit ihren Gefühlen und mit Liebesabenteuern beschäftigt; die Arbeit kennen sie nicht und trotzdem gibt es für sie keine Nahrungssorgen. Der Wielandsche Erziehungsroman wird zum Kunsterziehungsroman. Der Charakter der neuen Poesie gab dem Worte „romantisch" auch die Bedeutung des Geheimnisvollen, Malerischen, Zerfließenden im Gegensatz zum Klaren, Plastischen, fest Gestalteten der klassischen Kunst, des unruhvoll Sehnsüchtigen, Subjektiven im Gegensatz zu der harmonischen, beruhigenden Wirkung des objektiven Klassizismus. Als dann die Romantiker ihre Wendung zum Christentum vollzogen, wurde das Wort „romantisch" auch im Gegensatz zu „antik-heidnisch" gebraucht.

Je reaktionärer die Romantik wurde, desto mehr stieg die Verehrung des Mittelalters, das von den Aufklärern als die Zeit der tiefsten geistigen Erniedrigung verachtet worden war. Nach romantischer Auffassung war es nicht nur die Blütezeit der Religion, sondern auch der künstlerischen Kultur, die den Romantikern als Höchstes galt. So wurde die Losung laut: „Zurück zum Mittelalter!" und von den großen Dichtern des romantischen Mittelalters traten die eigentlich religiösen in den Vordergrund: Dante und Calderon, der eine Zeitlang sogar über Shakespeare gestellt wurde. Das Wichtigste war, daß die veränderte Stellung zum Mittelalter auch die bis dahin ziemlich verborgenen Schätze der altdeutschen Kunst zu Ehren brachte. Voran ging der Berliner Wilhelm **Wackenroder**, den der Tod im Jünglingsalter hinwegraffte, mit seinen „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" (1797). Hier wird namentlich Nürnberg und die Kunst Albrecht Dürers verherrlicht. Den altdeutschen

Künstlern konnten ihre herrlichen Werke nach Wackenroders Behauptung nur deshalb gelingen, weil sie an die religiösen Gegenstände, die sie darstellten, fest glaubten. Wackenroder übertrug seine Liebe zur altdeutschen Kunst auf seinen Freund **Tieck.** Dieser gab eine Reihe alter Volksbücher heraus, veröffentlichte nach Wackenroders Tode dessen Nachlaß mit eigenen Zutaten unter dem Titel „Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst" und ließ 1803 in Übersetzung „Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter" erscheinen. Die schwungvolle Vorrede zu dieser Sammlung war der Same, aus dem die Germanistik erwuchs.

Die rechte Liebe zur altdeutschen Poesie verbreitete jedoch erst das jüngere Geschlecht. Der Stolz auf die deutsche Vergangenheit lenkte die Romantik immer mehr aus der weltbürgerlichen und aristokratischen Richtung in die nationale und volkstümliche. Zugleich hörte das endlose Grübeln über die Aufgaben der Kunst auf; man hatte erkannt, daß sich der dichterische Prozeß unbewußt vollzieht, und kehrte mit der Ablehnung der Theorie zum Standpunkte des Sturms und Drangs zurück. Vor allem bereitete sich auf dem Gebiete der Lyrik ein völliger Umschwung vor. Was Herder mit den „Volksliedern" anstrebte, erreichten Arnim und Brentano. Mit Bienenfleiß sammelten sie aus dem Volksmunde und aus alten Büchern und Flugschriften die alten deutschen Volkslieder und überarbeiteten sie leicht, um sie allgemein verständlich zu machen. Die Sammlung erschien, Goethe zugeeignet und von ihm freudig begrüßt, 1805—1808 unter dem Titel „Des Knaben Wunderhorn". Durch mehrere Jahrzehnte steht nun die deutsche Lyrik unter dem Einfluß dieser Veröffentlichung. Die halbsymbolistische Salonpoesie der ältern Romantiker weicht den naiven, schlicht-innigen Klängen des Volksliedes. Auch die deutsche Heldensage nahm als unbewußte Volksdichtung das Interesse der Romantiker gefangen. A. W. Schlegel pries das Nibelungenlied als die „deutsche Ilias" und bald erschienen Originalausgaben der mhd. Volksepen, so des Nibelungenliedes von Karl Lachmann (vgl. S. 48), und andrer altdeutscher Dichtungen. Dem romantischen Kunstmärchen erstand in dem deutschen Volksmärchen ein gefährlicher Gegner. Die Brüder Jakob und Wilhelm Grimm, geborene Hessen, ließen sich von alten Mütterchen auf dem Lande die alten Märchen erzählen und fanden für diese Produkte auch den richtigen Vortrag, der den Aufklärern Wieland und Musäus versagt war. 1812 und 1814 erschienen die „Deutschen Kinder- und Hausmärchen", einige Jahre später gaben die Brüder die Sammlung „Deutsche Sagen" heraus.

Eine weitere Bereicherung brachte dann der deutschen Dichtung und Wissenschaft die Bekanntschaft mit dem Orient. Von Friedrich Schlegels Buch „Über die Sprache und Weisheit der Indier" (1808) nimmt das Sanskritstudium und die vergleichende Sprachwissenschaft den Ausgang. Eine vergleichende Grammatik der germanischen Sprachen unter Berücksichtigung der andern indogermanischen lieferte Jakob Grimm mit seiner gewaltigen „Deutschen Grammatik". Überschätzt ist darin das Sanskrit als angebliche Ursprache des indogermanischen Urvolks, das man nach Indien versetzte. Dort suchte man auch die Heimat der arischen Urreligion, des Urmythus und der erhabensten Philo-

sophie. Über ein halbes Jahrhundert steht die Wissenschaft in dem Bann dieses Gedankens. Die Philosophie Schopenhauers, die sich an die indischen Religionen anlehnt („Die Welt als Wille und Vorstellung", 1819), ist aus den Anregungen der Romantik hervorgegangen. Den Anstoß zur Nachahmung der orientalischen Poesie gab Goethe mit dem „West-östlichen Diwan" (s. S. 193 fg.).

Einen glanzvollen Aufschwung nahmen im Laufe des 19. Jhds. die romantische **Malerei** und die romantische Musik. In Rom schlossen sich am Anfang des Jhds. mehrere junge deutsche Maler, an ihrer Spitze Overbeck und die Brüder Veit, zu der „nazarenischen Schule" zusammen, so genannt, weil sie im Geiste der Romantik meist kirchliche Stoffe behandelte. Auch Schnorr von Carolsfeld und Peter Cornelius, einer der bedeutendsten Gedankenmaler Deutschlands, schlossen sich zeitweilig den Nazarenern an. Mehr Zukunft war der romantischen Landschaftsmalerei beschieden, als deren Begründer Philipp Otto Runge und Kaspar David Friedrich anzusehen sind. Sie verschmähten die scharfen Konturen der Nazarener und betonten als Stimmungsmomente die Farbe und das Licht (Anfänge der „Freilichtmalerei"). Spätere Romantiker eroberten die deutsche Sagen- und Märchenwelt auch für die Malerei und verklärten dabei gemütvoll das deutsche Volkstum. An erster Stelle stehen Ludwig Richter und der Österreicher Moritz von Schwind. Den Gipfel erklimmt die romantische Malerei in Deutschland mit Arnold Böcklins ganz aus der Naturstimmung und dem Naturmythus geborenen Bildern. In der **Architektur** kam durch den Einfluß des Mittelalters die Gotik zu neuem Ansehen. Man besuchte die alten Ruinen und restaurierte die alten Burgen. Mit Beziehung auf seine Jugendbestrebungen konnte Goethe über das zweite Buch von „Dichtung und Wahrheit" das Motto setzen: „Was man in der Jugend sich wünscht, des hat man im Alter die Fülle."

Die **Musik** ist nach E. T. A. Hoffmann die romantischeste aller Künste, da sie ganz in Gefühl und Stimmung aufgeht. Hoffmann und Schopenhauer bauten, voneinander unabhängig, eine mystische Musiktheorie aus, die der Musik den ersten Platz unter den Künsten anweist. Während die andern Künste nur von der Schattenwelt (den „Vorstellungen") reden, spricht die Musik das eigentliche Wesen der Welt aus, nach Hoffmann die Liebe und Sehnsucht, nach Schopenhauer den „Willen", der die Welt schafft. Gegenüber der klassischen Instrumentalmusik (Haydn, Mozart), die einen reinen Sinnengenuß bieten wollte, war den Romantikern die Tonkunst der Ausdruck der ganzen Seele. Mit der Poesie verschwistert, sollte sie nicht nur Laute und Stimmungen der Natur malen, sondern man legte auch reinen Instrumentalwerken poetische „Programme" unter. Auf Beethovens berühmte IX. Symphonie folgt die moderne Programm-Musik (Berlioz, Liszt). Andre Romantiker auf dem Gebiete der symphonischen Musik und des Liedes sind Schubert, Mendelssohn, Schumann und Brahms. Hoffmann fand schon in den dämonischen Klängen von Mozarts „Don Juan" echte Romantik. Die eigentliche romantische Oper begründete er selbst mit seiner „Undine". Karl Maria von Weber eroberte ihr durch den „Freischütz" die Welt. In den Werken R. Wagners finden sich später alle künstlerischen Elemente der Romantik vereinigt.

a) Die Vorläufer: Jean Paul, Matthisson und Hölderlin.

Johann Paul Friedrich Richter (als Dichter **Jean Paul**) wurde 1763 zu Wunsiedel im Fichtelgebirge als der Sohn eines armen Kantors und Organisten geboren und hatte wie Herder eine harte Jugend durchzumachen. Trotz aller Hemmnisse eignete er sich eine ungeheure Belesenheit an. Nachdem er in Leipzig Theologie studiert hatte, schlug er sich viele Jahre in seiner Heimat als Hofmeister durch. Als Schriftsteller begann er mit ungenießbaren Satiren, die unbeachtet blieben. Erst der unvollendete Roman „Die unsichtbare Loge" mit der

angehängten Idylle „Das Leben des vergnügten Schulmeisterleins Maria Wuz in Auental“ (1793) erregte Aufmerksamkeit und der zweite Roman, „Hesperus“, machte Jean Paul berühmt. Auf Einladung der Frau von Kalb kam er 1796 nach Weimar und wurde hier besonders von den Frauen gefeiert. Goethe und Schiller fühlten sich von der Überspanntheit und Formlosigkeit seiner Werke abgestoßen, dagegen gewann er an Herder einen warmen Freund. Er wechselte nun mehrmals seinen Wohnort und ließ sich schließlich dauernd in Bayreuth nieder. 1825 hielt Börne (s. S. 256 fg.) an seiner Leiche eine schwungvolle Denkrede, die ihn als den Dichter der Armen pries.

Wie die Dichtungen der Stürmer und Dränger und der Romantiker sind Jean Pauls Werke beherrscht von dem Zwiespalt zwischen Gemüt und Verstand und der Sehnsucht nach innerer Harmonie. Während aber die Romantiker aus der Wirklichkeit in eine erträumte Welt oder in ferne Zeiten und Länder schweifen und nach symbolischem Ausdruck ihrer Sehnsucht streben, steht Jean Paul mit festen Füßen auf der deutschen Erde und bleibt, die Antike und das Mittelalter ablehnend, der Gegenwart treu. Die Versöhnung von Ideal und Leben sucht er in einem Humor, der unter Tränen lächelt und mit Witz und Laune nicht zu verwechseln ist. Am reinsten prägt er sich in den Idyllen aus, unter denen außer dem allzu weichen „Wuz“ der „Quintus Fixlein“, der „Jubelsenior“ und „Das Leben Fibels“ hervorragen. Ihre Helden sind Landpfarrer und Schulmeister, in drückendsten Verhältnissen lebend, aber durch ihr reiches Gemüt über alle Kümmernisse erhoben. Ein festes Gottvertrauen läßt sie alle Schicksalsschläge im Lichte der Ewigkeit betrachten. Der Dichter schwelgt in realistischer Schilderung ihrer kleinen Sorgen und kindlichen Entzückungen, predigt gegenüber dem stürmischen Verlangen nach tiefster Erkenntnis, nach Ruhm und Glanz das stille Glück des Herzens und lehrt die „Andacht zum Kleinen“. Erinnerungen an seine eigene Jugend und pädagogische Tätigkeit gaben ihm den Stoff.

Seine eigene Sehnsucht ging freilich höher und so trachten die Helden seiner großen biographischen Romane aus dem engen Kreise heraus nach der Menschheit Höhen. Mit einer Überschwenglichkeit sondergleichen verlieren sie sich an Freund und Geliebte, ihr Geist ist unablässig mit Gott und der Unsterblichkeit beschäftigt und zu dem wirklichen Leben können sie kein Verhältnis finden. Ihnen stehen gottlose Zyniker gegenüber, die im reichsten Lebensgenuß innerlich veröden und ein schreckliches Ende nehmen. Die Sittenlosigkeit in den höhern Ständen, besonders die Mißwirtschaft an den Duodezhöfen, wird mit scharfer Satire gegeißelt. Die ersten Romane Jean Pauls bezeichnen den Höhepunkt der tränenreichen Empfindsamkeit der Genieperiode. Ganz unlesbar ist, von einigen idyllischen Szenen abgesehen, der „Siebenkäs“. Auch Jean Pauls Hauptwerk, der „**Titan**“ (1800—1802), beginnt in der idyllischen und sentimentalen Sphäre, erhebt sich aber dann zu kräftigerer Gestaltung.

Er enthält die Geschichte eines Fürstensohnes, der aus politischen Gründen unerkannt von fremden Leuten in ländlicher Einsamkeit erzogen wird. Als feuriger Jüngling kommt Albano an den Hof zu Pestitz, gewinnt hier die Liebe der ganz ätherischen, kranken Liane und schließt Freundschaft mit ihrem Bruder, dem wüsten Roquairol. Liane entsagt dem Geliebten, als sie das Geheimnis

seiner Abkunft erfährt, und stirbt bald darauf. Albano wird durch den Schmerz darüber gefährlich krank. In Italien findet er die Heiterkeit seiner Seele wieder und verlobt sich mit der temperamentvollen, freigeistigen Linda. Er kehrt mit ihr nach Pestitz zurück und hier wird Linda ein Opfer Roquairols, der sich darauf als Schauspieler in einem von ihm selbst gedichteten Trauerspiel erschießt. Der kranke Herrscher stirbt, Albano wird als sein Bruder zum Thronerben erklärt und heiratet die Prinzessin Idoine, die alle Vorzüge Lianes hat, aber nicht ihr schattenhaftes Wesen.

Der Roman führt eine Reihe interessanter Charaktere vor, enthält Stellen von größter poetischer Schönheit und ist auch sehr spannend komponiert. Gleichwohl entsprechen unserem Geschmack mehr die „**Flegeljahre**" (1804/05), die zwischen Roman und Idylle in der Mitte stehen.

Ein reicher Sonderling setzt Walt, den Sohn eines armen Dorfschulzen, zum Erben ein, doch enthält das Testament eine Anzahl von Klauseln, deren Erfüllung geeignet ist, den unbeholfenen poetischen Träumer zum praktischen Leben zu erziehen. Der Dichter gesellt ihm als schützenden Engel seinen Zwillingsbruder zu, den wandernden Flötenvirtuosen Vult, der lebensklug, kühn, stürmisch und satirisch ist. Beide lieben die Generalstochter Wina und diese bevorzugt den Idealisten trotz seiner Unbeholfenheit vor dem weltläufigen Frauenkenner. Am Schluß räumt Vult dem Bruder das Feld, indem er wieder in die Welt hinauszieht. — Offenbar sollte Walt durch sein naiv-kindliches Wesen die ganze Erbschaft verlieren und dafür an praktischer Klugheit und Lebensart gewinnen. Leider kam das Werk nicht zum Abschluß. Jean Pauls schalkhafter Humor zeigt sich hier von der besten Seite.

Am meisten schadete Jean Paul die zerfahrene Technik und der barocke Stil seiner Erzählungen. Wie sein geliebtes Vorbild, Lawrence Sterne, schweift er beständig ab, unterhält uns mit seinen persönlichen Angelegenheiten und witzigen Einfällen, zieht zum Vergleich die entlegensten Dinge heran und schiebt unter den verschiedensten Titeln mit den seltsamsten Motivierungen allerlei Auslassungen ein, die mit der eigentlichen Geschichte nichts zu tun haben. Die Romantiker lernten besonders von ihm die Manier, mit dem Stoffe selbstgefällig zu spielen. Dazu kommt noch seine verschwommene, undeutliche, überladene Sprache: langatmige Perioden, reich an kühnen, oft ganz unanschaulichen Bildern, Wortspielen, Häufungen von Worten ähnlicher Bedeutung.

Diese zugleich sentimentale und geistreich-witzige Art war lange zeitgemäß; Jean Paul wurde daher sogar Goethe und Schiller an die Seite gestellt und fand zahlreiche Nachahmer. Mit seinen besten Werken vermag er auch heute noch poetisch empfängliche Leser zu fesseln. Er ist der erste deutsche Humorist und einer der größten. Stifter, Raabe u. a., selbst G. Keller, wandeln in seinen Spuren, durch seinen Realismus wurde er ein Vorläufer der modernen Heimatsdichtung.

Bedeutend sind auch zwei wissenschaftliche Werke Jean Pauls, die „Vorschule der Ästhetik" (grundlegende Untersuchungen über das Wesen des Humors) und „Levana oder Erziehungslehre".

Wie Jean Paul die Natur unmittelbar mit der Seele erfaßte, in ihrem Farbenreichtum schwelgte und in ihren Stimmen eine geheime Sprache, Offenbarungen des schaffenden Weltgeistes, vernahm, so kostete Friedrich von **Matthisson** aus der Nähe von Magdeburg (1761—1832) den Stimmungsgehalt der Landschaft aus. Seine Lyrik verleiht der sentimentalen Naturbetrachtung des ausgehenden 18. Jhds. geradezu das Wort; deshalb wurde er von den Zeitgenossen über Gebühr

geschätzt. Wenn Matthisson sehnsüchtig das Abendrot oder den Glanz des Mondes schildert, dem Säuseln des Windes oder — was bei ihm zur Manier geworden ist — dem Zirpen des Heimchens lauscht, so sollen wir von seinen Versen denselben Eindruck empfangen wie von einem Landschaftsgemälde oder von einer schönen Sonate. So wirkten Matthissons Gedichte auf Schiller, der sie in einer Rezension (1794) sehr anerkennend besprach, und Beethoven hat durch herrliche Vertonung eines vor Vergessenheit für immer bewahrt: „Adelaide".

Unvergleichlich höher als Matthisson steht aber Friedrich **Hölderlin** (1770 bis 1843). Er wurde bei Heilbronn geboren und wuchs in seiner reizvollen Heimat als ein einsames, träumerisches Kind auf. Um studieren zu können, mußte er sich der Theologie zuwenden. Schon in der Klosterschule faßte er zum Griechentum eine schwärmerische Liebe, die sich unter dem geistigen Druck während seiner Studienzeit an der Universität in Tübingen noch verstärkte. Wie Goethes Tasso litt der schöne Jüngling am Leben. Schiller zog den begabten Landsmann in seine Nähe, indem er ihm die Stelle eines Hauslehrers bei der Frau von Kalb verschaffte. Von Thüringen kam er als Hofmeister nach Frankfurt a. M. und hier vollendete die Neigung zu der Mutter seines Zöglings in ihm den großen Dichter. Er besang sie unter dem Namen Diotima, den er Platos „Gastmahl" entlehnte. Nach der unvermeidlichen Trennung von der geliebten Freundin umdüsterte sich sein Geist immer mehr und nach einigen Jahren ruhelosen Umherirrens brach er vollständig zusammen (1802). Körperlich weilte er noch mehr als vierzig Jahre auf der Erde, die ihm immer fremd gewesen war.

Hölderlins Dichtung ging aus einem tiefen Naturgefühl hervor, das sich in dem schwärmerischen Glauben an die Beseelung der ganzen Natur ausdrückte. Mit Rousseau sehnte er sich zurück in die Kinderzeit der Menschheit und wie Schiller sah er im Leben und in der Kunst der Griechen die verlorene Harmonie von Natur und Kultur. Seine Phantasie gestaltete ihm unwillkürlich die Naturkräfte zu persönlichen Wesen, wie sie Schiller in den „Göttern Griechenlands" geschildert hatte, und befähigte ihn, die griechische Mythologie weiterzudichten. Der Äther (vgl. die Ode „An den Äther"), das Licht, die Erde und das Wasser waren seine Hauptgottheiten. Der mythologische Drang der Romantiker fand in Hölderlins Gedichten einen vollendeten Ausdruck. Auch er verband die Kunst mit der Philosophie und der Religion; die ursprüngliche Harmonie des Menschen mit der Natur sollte wenigstens in der Dichtung wiederhergestellt werden.

Hölderlins Anfänge stehen unter dem Einflusse Klopstocks und Schillers, doch ist er anschaulicher und plastischer; Goethes Vorbild wirkte in dieser Richtung wohltätig auf ihn ein. Er gab allmählich den Reim auf und bevorzugte die freien Rhythmen, antike Verse und Strophen. Vermöge seines feinen musikalischen Gehörs vermochte er wie kein zweiter deutscher Dichter den Sinn mit dem künstlichen Rhythmus der griechischen Lyrik zu versöhnen. Von seinen feierlichen, schwermütigen Oden und Hymnen wirken am ergreifendsten die kurzen Gedichte, in denen sich sein persönliches Weh unmittelbar ausspricht: Abbitte, Das Schicksal, An die Parzen, Am Abend, Abendphantasie, Die Götter. Ein warmes Vaterlandsgefühl atmen Gedichte wie: Die Heimat, Rückkehr

in die Heimat, Der Wanderer, Der Neckar, Der Tod fürs Vaterland, Gesang der Deutschen.

Auch der Roman in Briefen „Hyperion oder der Eremit in Griechenland“ (1797—1799) ist mehr lyrischer als epischer Natur. Er gehört in die Gattung der ganz auf das Seelische gerichteten romantischen Bildungs- und Bekenntnisromane. In Ich-Form erzählt der Dichter von einem edlen griechischen Jüngling, der für die Ideale des alten Hellas glüht, einen gleichgestimmten Freund und eine edle Geliebte (Diotima) gewinnt, an dem Befreiungskampfe seines Volkes gegen die Türken 1770 teilnimmt, aber dabei von seinen unwürdigen Landsleuten bitter enttäuscht wird. Von seinen Wunden genesen und Diotimas durch den Tod beraubt, gelangt Hyperion nach Deutschland, findet jedoch auch hier den Menschen mit der göttlichen Natur zerfallen. Die sehnsüchtige Grundstimmung des Werkes drückt „Hyperions Schicksalslied“ aus; Brahms hat es würdig vertont. — Gesteigert wird die Stimmung des „Hyperion“ in dem gewaltigen symbolischen Drama „Empedokles“, das ganz ohne Rücksicht auf die Bühne gedichtet ist. Der griechische Philosoph Empedokles verkündigt seinen Mitbürgern den Pantheismus, den Hölderlin bekannte, wird aber von ihnen verstoßen. Um die Menschheit mit der Natur zu versöhnen und sich selbst dauernd mit ihr zu vereinigen, stürzt er sich in den Krater des Ätna. Im Sinne der Romantiker versuchte hier Hölderlin eine Verschmelzung des Griechentums mit dem Christentum zu einer christlichen Naturmythologie. Sein Empedokles wurde ein Vorbild des Übermenschen in Nietzsches „Zarathustra“.

b) Die romantische Schule.

Von den Brüdern **Schlegel** ist der jüngere, **Friedrich,** der eigentliche Anreger der romantischen Weltanschauung. Geboren 1772 zu Hannover, sollte er zuerst Kaufmann werden, ging aber bald zum Studium über und sammelte an den Universitäten zu Göttingen und Leipzig gründliche Kenntnisse. In einer Reihe ästhetischer Schriften, unter denen die unvollendete „Geschichte der Poesie der Griechen und Römer“ die bedeutendste ist, verfocht er einen extremen Klassizismus, schlug aber in Jena nach dem Bruche mit Schiller neue Bahnen ein und entwickelte originell das Programm der neuen Poesie. Im „Athenäum“, dessen Schöpfer er war, vertrat er es in kurzen, geistreichen und kecken „Fragmenten“ (Aphorismen). In Berlin lernte er die Tochter Moses Mendelssohns, Dorothea Veit, kennen, die er später heiratete. Sie folgte ihm nach Paris, wo er sich in das Studium der romanischen und der orientalischen Sprachen vertiefte. Das Ergebnis dieser Tätigkeit war das Buch „Über die Sprache und Weisheit der Indier“ (s. S. 204). Nach Deutschland zurückgekehrt, traten beide zum Katholizismus über und F. Schlegel paßte nun seine Ansichten immer mehr den neuen Glaubensüberzeugungen an. Von Österreich erhoffte er die Erfüllung seiner reaktionären Wünsche und übersiedelte deshalb nach Wien. Als Sekretär des Erzherzogs Karl bekämpfte er Napoleon mit flammenden Aufrufen. In Wien las er über „Geschichte der alten und neuen Literatur“. Er starb in diplomatischen Diensten Österreichs 1829 zu Dresden.

Ein eigentliches dichterisches Talent war dem geistvollen Ästhetiker versagt. In der „Lucinde", einem handlungs- und formlosen Roman in Briefen, bekämpfte er die Lebensideale seiner Zeit, besonders die bestehende Ehe, mit einer frivolen Kühnheit, die allenthalben Ärgernis erregte und die er später selbst bereute. Die Tragödie „Alarcos" wurde bei einer Aufführung in Weimar ausgelacht. Am besten sind einige seiner lyrischen Gedichte, z. B. „Im Walde" und „Gelübde" („Es sei mein Herz und Blut geweiht, dich, Vaterland, zu retten").

August Wilhelm (von) **Schlegel** (geboren 1767 zu Hannover) stand an Originalität seinem Bruder nach; er war im wesentlichen nur ein Verbreiter fremder Ideen. In geschmackvoller Sprache wußte er die romantische Kunstanschauung klar zu formulieren und zusammenzufassen. Als junger Student schloß er sich in Göttingen an Bürger an und empfing von ihm die Anregung zur Sonettendichtung und zu seiner Shakespeare-Übersetzung. Eine lebhaftere Wirksamkeit entfaltete er erst seit 1796 in Jena, wo er außerordentlicher Universitätsprofessor wurde und sich durch seine Kritiken in der „Allgemeinen Literatur-Zeitung" einen geachteten Namen erwarb. Vor zahlreichen Zuhörern führte er zu Berlin in den „Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst" als erster eine Geschichte der Weltliteratur aus. Als Erzieher und literarischer Beirat begleitete er lange Jahre die berühmte französische Schriftstellerin Frau von Staël auf weiten Reisen durch Europa. Im Winter 1808/09 hielt er in Wien gründliche und anregende Vorlesungen „Über dramatische Kunst und Literatur". Nach dem Tode der Frau von Staël wurde A. W. Schlegel 1818 Professor der Literatur an der neuen Universität in Bonn. Gleich seinem Bruder wandte er sein Interesse dem Sanskrit zu. Er starb 1845.

Den höchsten Ruhmestitel A. W. Schlegels bildet seine Übersetzung von 17 Dramen Shakespeares (seit 1797), nach langer Pause fortgeführt von dem Grafen Baudissin und der Tochter Tiecks Dorothea; Tieck selbst beschränkte sich auf die Überwachung. Schlegels Übertragungen gehören immer noch zu den besten Verdeutschungen ausländischer Klassiker, die Leistungen seiner Fortsetzer stehen hinter seinem Anteil beträchtlich zurück. Schwächer ist Schlegels „Spanisches Theater", das der Wirkung Calderons auf die deutsche Literatur die Bahn brach, und die Anthologie „Blumensträuße italienischer, spanischer und portugiesischer Poesie". — Seinen selbständigen Dichtungen gebricht es an Wärme und Stimmung. In Sonetten besang er mit Vorliebe berühmte Dichter und Meisterwerke der Malerei („Gemäldesonette"). Auch auf sich selbst schrieb er ein selbstbewußtes Sonett. Die Romanzen „Arion" und „Pygmalion", beide Jugendwerke, erinnern an den Stil Schillers, die Tragödie „Jon" ist eine matte Nachahmung von Goethes „Iphigenie".

Eine große Rolle spielten in der romantischen Bewegung die Frauen der beiden Schlegel, die geistreiche **Karoline,** August Wilhelms und später Schellings Gattin, von Schiller „Dame Luzifer" genannt, und **Dorothea Schlegel,** die Mutter der (S. 205 erwähnten) Brüder Veit, beide auch schriftstellerisch tätig.

Als Meister der romantischen Dichtung galt den Zeitgenossen Ludwig **Tieck,** geboren 1773 zu Berlin. In seiner Jugend litt er an Melancholie und wurde

zwischen den Neigungen zum Wunderbaren und zum aufklärerischen Spott hin und her geworfen. Schon am Gymnasium begann er zu dichten, und zwar trat er mit schauerlichen Räuber- und Rittergeschichten hervor. Als Universitätsstudent schrieb er das schreckliche Schicksalsdrama „Karl von Berneck". Entscheidend wurde für seine Entwicklung die Reise mit Wackenroder (s. S. 203 fg.) nach Erlangen. In Nürnberg erschloß sich den Freunden der Zauber der mittelalterlichen Romantik. Gleichwohl begab sich Tieck nach seiner Rückkehr in Berlin in den Dienst Nicolais und schrieb für dessen Sammlung „Straußfedergeschichten" platte Erzählungen ohne Abenteuerlichkeiten. Die ganze Zerrissenheit seiner Seele lagerte er in dem wüsten, kulturhistorisch und psychologisch interessanten Roman in Briefen „William Lovell" ab, einem Nachzügler von Goethes „Werther". Der Romantiker Tieck offenbarte sich erst wieder in den „Volksmärchen", deren berühmtestes der „Blonde Eckbert" ist. Den größten Teil der Sammlung bilden Bearbeitungen alter Volksbücher, so der „Haimonskinder", der „Schildbürger" und der „Schönen Magelone". Es folgte 1798 der unvollendete Künstlerroman „Franz Sternbalds Wanderungen", den Tieck gemeinsam mit Wackenroder entworfen hatte. Der Held, ein Lieblingsschüler Albrecht Dürers, wandert von Nürnberg nach den Niederlanden und nach Italien und lebt hier nur seinen Stimmungen und Liebesabenteuern, Natur und Kunst schwärmerisch genießend. Das Buch war ein vielbewundertes Muster für alle romantischen Romane und „Sternbaldisieren" wurde ein abgekürzter Ausdruck für die romantische Kunst- und Naturandacht. Die Schönheit des alten Nürnberg war entdeckt. Die beiden Schlegel erkannten jetzt in Tieck den Dichter nach ihrem Wunsche und Novalis ersetzte ihm den frühen Verlust Wackenroders. Er lebte nun, große Reisen nach Italien, Frankreich und England abgerechnet, auf dem Landgute eines Freundes bei Frankfurt a. d. O., übersiedelte später nach Dresden und starb als Vorleser des königlichen Romantikers Friedrich Wilhelms IV. 1853 in Berlin.

Tieck war ein feiner Geist, vielseitig gebildet und phantasievoll, ein Virtuose in allen Stimmungen und Stilarten, aber kein Genie, das nur Selbsterlebtes mit zwingender Gewalt gestaltet, sondern trotz aller Natursehnsucht durchaus ein Dichter des gebildeten Salons und bei aller kritischen Einsicht ohne sicheres Stilgefühl. Indem er im Sinne des romantischen Programms alle Dichtungsgattungen und Künste durcheinandermischte und alle festen Gestalten gern in Duft und Klang auflöste, gab er den jüngern Dichtern die entscheidenden Anregungen, trat aber allmählich hinter seinen besten Schülern zurück.

Ein mystisches Lebensgefühl ließ Tieck überall in der Natur und im Menschengeschick holde oder schreckhafte Wunder schauen. Deshalb hat er auch sein Bestes im Märchen geleistet, das er im Gegensatz zum Volksmärchen mit Vorliebe in der Gegenwart spielen ließ und in Novellenform ausgestaltete. Seine Personen schweben, sich selbst rätselhaft, zwischen Traum und Wachen, können schließlich die Phantasiegebilde von der Wirklichkeit nicht mehr unterscheiden und verfallen meist dem Wahnsinn. Tiecks Eigenart besteht darin, daß er aus der Natur gerade die sehnsüchtigen, melancholischen, verwirrenden und unheimlichen Stimmungen herausholt und neben das Anmutige, Idyllische die grausigsten Effekte stellt. Lyrische

Einlagen verstärken die musikalische Wirkung. Durch Goethes „Märchen" angeregt, begründete Tieck mit dem „Blonden Eckbert" (1797) die romantische Märchennovelle. Das kurze Lied von der „Waldeinsamkeit", das darin wie ein Leitmotiv dreimal erklingt, wurde von den Romantikern unermüdlich zitiert und variiert. Den gleichen grausigen Charakter zeigen „Der getreue Eckart und der Tannhäuser", „Der Runenberg" und „Der Liebeszauber", während in den lieblichen „Elfen" und dem „Pokal" ruhigere Stimmungen herrschen.

Der Italiener Gozzi gab Tieck die Anregung, vier französische Kindermärchen auf die Bühne zu bringen. Schon im „Ritter Blaubart", der ein Gemisch von Grauen und possenhafter Komik ist, finden sich Ansätze zur Satire und in der Märchenkomödie „Der gestiefelte Kater" ist der Stoff nur ein Vorwand für geistvollen Spott über die Aufklärung und ihre literarischen Wortführer. Tieck überträgt darin den humoristischen Stil Sternes und Jean Pauls auf das Drama die Darsteller fallen immer wieder aus der Rolle und kritisieren das Stück, der Dichter, der Maschinist und eine Reihe von Zuschauern greifen in die Handlung ein. Mit dieser beständigen Störung der Illusion feierte die romantische Ironie ihren Triumph und die dramatische Literatursatire Tiecks wurde viel nachgeahmt. Zu weit getrieben ist das tolle Spiel im „Prinzen Zerbino" und in der „Verkehrten Welt".

Der Einfluß Jakob Böhmes und Calderons lenkte Tieck auf die christliche Legende hin. In „Leben und Tod der heiligen Genoveva" (1799) lehnte er sich vielfach an Shakespeare an, doch ersticken lyrische Gedichte in verschiedenen romanischen Strophen, Klangspielereien, mystische Allegorien, Erzählungen und satirische Ausfälle allen dramatischen Gehalt. Noch stilloser und buntscheckiger ist das zweiteilige „Lustspiel" „Kaiser Oktavianus"; in dem Prolog dazu spricht die verkörperte Romanze Tiecks poetische Ansichten aus und schließt mit den berühmten Versen:

Mondbeglänzte Zaubernacht,
Die den Sinn gefangen hält,
Wundervolle Märchenwelt,
Steig auf in der alten Pracht!

In Tiecks Lyrik, die zum großen Teil in die größern Werke eingestreut ist, gehen die Gedanken ganz in musikalischer Stimmung auf; daher wirken diese Gedichte zu ätherisch und körperlos. Besonders bemühte sich Tieck um die sprachliche Wiedergabe von Naturlauten und Klängen der musikalischen Instrumente.

Sieben seiner Märchennovellen und sieben Märchendramen faßte der Dichter im „Phantasus" zusammen, indem er sie nach dem Muster von Boccaccios „Decamerone" mit einem Rahmen von Gesprächen umspannte. Die Mitglieder des Kreises, in dem die Dichtungen vorgelesen werden, ergehen sich willkürlich in Debatten über alle Fragen des Lebens und der Kunst.

Der „Phantasus" schloß Tiecks romantische Periode ab. Mit zunehmendem Alter verdrängte bei ihm sein kritischer Geist die ungesunde mystische Schwärmerei und er begann die Ausschreitungen der Romantik zu bekämpfen. Doch auch gegen die unpoetischen Tendenzen der mit der Politik eng verknüpften neuen Literatur

wandte er seinen witzigen Spott. In 40 Novellen zeigte er alle Seiten seines widerspruchsvollen Charakters. Tieck beschränkte die Novelle auf ein bestimmtes Lebensgebiet und wenige Personen und verlangte, sie solle ein wunderbares, aber doch mögliches Ereignis so behandeln, daß von einem gewissen Punkte an ein überraschender und doch vorher motivierter Umschwung eintrete. In das Gebiet der Malerei führen „Die Gemälde", in das der Tonkunst die „Musikalischen Leiden und Freuden". Die „Wundersüchtigen" wenden sich gegen den romantischen Geisterglauben, das „Zauberschloß" gegen die beliebten Spukgeschichten. „Die Vogelscheuche" verspottet die seichten Nachahmer der Romantik, die „Reise ins Blaue hinein" die neue politische Poesie. „Der 15. November" stellt die echte romantische Schicksalstragödie dar. Drei Novellen, darunter „Das Dichterleben", haben Shakespeare zum Helden, im „Tod des Dichters" ist das Schicksal von Camoens verwendet. Durch humorvolle Kleinmalerei fesseln „Der Gelehrte" und „Des Lebens Überfluß", Tiecks köstlichste Novelle. Mehrere Erzählungen wachsen durch ausführliche geschichtliche Schilderungen zum Roman an, so der unvollendete „Aufruhr in den Cevennen", wo der Aufstand der Kamisarden (hugenottischer Bauern) zur Zeit Ludwigs XIV. behandelt wird, und „Vittoria Accorombona", die in das päpstliche Rom des 16. Jhds. führt. Tiecks anmutiger Prosastil erinnert an den des alten Goethe. Ermüdend sind in den meisten Novellen lange Beschreibungen und Gespräche der Personen. Gleichwohl fanden sie viel Beifall und bilden den Ausgangspunkt für die moderne deutsche Novelle.

Tiecks literarhistorische Arbeiten befassen sich größtenteils mit Shakespeare und seiner Zeit sowie der ältern deutschen Literatur (Minnelieder s. S. 204). Seine Kritiken genossen großes Ansehen. Von Tiecks Übersetzungen ist die des „Don Quixote" rühmend zu nennen.

Friedrich von Hardenberg, geboren 1772 in Ober-Wiederstedt in der Grafschaft Mansfeld, nahm den Dichternamen **Novalis** an, der nach dem eines Familienguts, Rode-Neubruch (lat. novale = neue Rodung), geformt ist. In Jena studierte er die Rechte und schloß sich begeistert an Schiller an, in Leipzig wurde er mit F. Schlegel bekannt. Er trat dann zu Tennstädt in den sächsischen Verwaltungsdienst und verlobte sich mit der erst 13jährigen Sophie von Kühn. Als sie ihm der Tod raubte, versenkte er sich in bodenlose Mystik und wollte durch freien Entschluß sterben. Diese Leiden klingen wieder in den „Hymnen an die Nacht", die erst später im „Athenäum" erschienen. Zu neuem Leben ermutigt, ging Novalis an die Freiberger Bergakademie und fühlte sich hier von den Vorträgen des berühmten Geologen Werner angezogen. Damals entstanden „Die Lehrlinge von Sais", worin verschiedene naturphilosophische Ansichten gegeneinander abgewogen werden. Eingeschaltet ist das reizende symbolische Märchen von Hyazinth und Rosenblütchen. Eine neue Liebe und der Bund mit Tieck lenkten Novalis zur Dichtung zurück. Doch waren ihm nur noch zwei Jahre beschieden; als Bergbeamter in Weißenfels erlag er 1801 einem Brustleiden.

Novalis hatte einen starken wissenschaftlichen Trieb und daneben ein frommes, sinniges Gemüt, das gern über alle Schranken der menschlichen Erkenntnis hinaus-

schweifte. Er glaubte an übernatürliche seelische Kräfte (Magie) und erwartete von der künstlerischen Ekstase die Lösung der letzten Fragen. Im religiösen Gefühl sollten sich Kunst und Wissenschaft vollenden und die Erregung dieses Gefühls ist daher die höchste Aufgabe des Dichters. In zahlreichen „Fragmenten" verkündigte Novalis sein Evangelium von der Erlösung durch religiöse Liebe und Kunst. Seine mystische Naturanlage brachte ihm den Katholizismus nahe. In dem Aufsatze „Die Christenheit oder Europa" verherrlichte er das Mittelalter und den Papst, in mehreren seiner inbrünstigen, kindlich-frommen „Geistlichen Lieder" besang er Maria. Den gewaltigsten Schwung nahm seine Lyrik in den „Hymnen an die Nacht". Die Nacht ist ihm das Symbol der in den Tiefen des Unbewußten wühlenden Romantik, des liebenden Gemüts, das alle Leiden der Welt überwindet und dem sich die Einheit der Welt offenbart; der Tag versinnbildlicht die gemütlose, im Irdischen befangene Aufklärung. Durch den Wohllaut ihrer freien Rhythmen reichen diese Dichtungen an die Oden Goethes hinan. R. Wagner hat aus verwandten Stimmungen heraus mit deutlichen Anklängen an Novalis „Tristan und Isolde" geschaffen.

Goethes „Wilhelm Meister" war Novalis zu prosaisch und er wollte ihm in dem **„Heinrich von Ofterdingen"** einen echt romantischen Bildungsroman, die Erziehungsgeschichte eines Dichters, gegenüberstellen. Leider starb er über dem Werke.

Der Held ist der aus dem „Wartburgkriege" (s. S. 37) bekannte sagenhafte Minnesinger. In der trauten Enge des väterlichen Hauses zu Eisenach wächst er ahnungsvoll auf. Ein Traum weissagt ihm das Glück seiner Zukunft und erfüllt ihn mit Sehnsucht nach einer blauen Blume, die sich dem Schläfer in ein zartes Mädchenantlitz verwandelt hat. Sie ist das von den Romantikern zahllosemal besungene Sinnbild der romantischen Poesie als Ausdruck der Liebe und Sehnsucht. Eine Reise zu seinem Großvater in Augsburg weckt in dem Jüngling den Dichter. In einem gefangenen morgenländischen Mädchen tritt ihm die Poesie der mittelalterlichen Geschichte entgegen, ein Bergmann weiht ihn in die Schauer der Naturmystik ein, in einer Höhle, wo der Graf von Hohenzollern haust, findet er ein Buch, dessen geheimnisvolle Bilder auf seine künftigen Schicksale hindeuten. In Augsburg nimmt ihn der vollendete Dichter Klingsohr in seine Lehre, in Klingsohrs Tochter Mathilde sieht er die liebende Sehnsucht seines Herzens verkörpert. Aber die Braut versinkt in den Fluten des Stroms und tieftraurig pilgert Heinrich zu Beginn des zweiten Teils weiter. Bei dem Arzt Silvester findet er in Cyane (wie Novalis in Julie v. Charpentier) sein zweites Ideal. Hier endigt der ausgeführte Teil der Dichtung.

Traum, Symbol und Wirklichkeit gehen in dem Werke beständig ineinander über, das ganz in märchenhafte Stimmung getaucht ist und die historische Echtheit geflissentlich vernachlässigt. Wie nach Novalis alles Poetische märchenhaft sein sollte, so sollte sich auch sein Roman immer mehr in das Symbolische und Märchenhafte verlieren. Zuletzt sollte Heinrich die blaue Blume pflücken und in einem verklärten Lande der Dichtung König werden. Vorausgedeutet ist diese Entwicklung in dem großen Märchen, das Klingsohr am Schluß des ersten Teils erzählt und in dessen symbolische Gestalten und Vorgänge die ganze romantische Naturphilosophie zusammengepreßt ist. Durch liebliche phantastische Bilder und die zauberische Melodie der Sprache entwaffnet die Dichtung alle kritischen Einwände. Poetischeres als die Liebesszenen zwischen Heinrich und Mathilde hat die ganze

Romantik nicht hervorgebracht. Unter den lyrischen Einlagen fallen einige frische Bergmannslieder auf.

c) Die jüngeren Romantiker.

Wie die Häupter der Schule sind auch die Jünger ein sehr unstetes Geschlecht. Daher lassen sie sich nur lose nach dem Ausgangs-, Mittel- oder Endpunkt ihrer schriftstellerischen Tätigkeit gruppieren.

α) Die Heidelberger Romantik.

Der zu Ehrenbreitstein am Rhein geborene Klemens **Brentano** (1778 bis 1842), ein Sohn der aus Goethes Leben bekannten Maxe Brentano (s. S. 135), und der Berliner Ludwig Achim von **Arnim** (1781—1831) wurden als Studenten der Göttinger Universität Freunde und schlossen sich auf einer von beiden oft verherrlichten Rheinreise noch enger aneinander. Nachdem sich Brentano mit der geistreichen Schriftstellerin Sophie Mereau vermählt, Arnim seine „Kavalierstour" durch die Kulturländer Europas beendigt hatte, fanden sie sich 1805 und dann wieder 1808 in Heidelberg zusammen, wo die Natur und die herrliche Ruine romantische Stimmungen begünstigten. Damals gaben sie das „Wunderhorn" heraus (s. S. 204) und durch fünf Monate erschien 1808, von Arnim nicht glücklich geleitet, in Heidelberg die „Zeitung für Einsiedler", zu der eine ganze Reihe jüngerer Romantiker Beiträge lieferten. In Heidelberg wirkte damals auch Josef **Görres.** Seine Zeitschrift „Der rheinische Merkur" führte zur Zeit der Befreiungskriege den Kampf gegen die Franzosen so mutig und erfolgreich, daß sie Napoleon die fünfte Großmacht nannte. Später widmete Görres seine Kräfte dem Kampf für die katholische Kirche. Er lenkte seinen begeisterten Schüler Eichendorff völlig in die Bahnen der Romantik. In engen Beziehungen zu dem Heidelberger Kreise standen schließlich die Brüder Grimm (s. S. 204).

Brentano irrte nach dem Tode seiner Gattin lange haltlos durchs Leben, bis er in Berlin unter dem Einfluß der vergeblich umworbenen Luise Hensel, der Dichterin des Liedes „Müde bin ich, geh' zur Ruh'", zum Katholizismus, dem Glauben seiner Jugend, zurückkehrte. Er wandte sich nun von der „Schminkerin" Poesie fast gänzlich ab. — Brentano war ein Dichter von höchster Begabung, doch widerstrebte sein leidenschaftliches Temperament dem Maß und der Ordnung. Am glücklichsten war er in kleinern poetischen Gattungen. Im Tone des „Wunderhorns" schuf er einige innige sangbare Lieder, später auch ergreifende geistliche Gedichte. In seinen Märchen traf er wie kein zweiter deutscher Dichter den naiven Kinderton und ersann reizvolle Situationen. Seine Prosa klingt hier wie sanfte Musik. Leider stören häufig symbolische Spielereien und romantische Ironie die Wirkung, so in dem großen Märchen „Gockel, Hinkel und Gackeleia". Den reinsten Genuß gewähren die frei erfundenen Rheinmärchen. In einigen von ihnen spann Brentano die Loreley-Sage weiter, die er durch ein Jugendgedicht („Zu Bacharach am Rheine wohnt eine Zauberin") geschaffen hatte. Brentanos bekanntestes Werk ist die in einem treuherzigen Stil vorgetragene erschütternde „Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl", die unmittelbare Vorläuferin der modernen Dorfnovelle. Von einem unge-

wöhnlichen humoristischen Talent zeugt der köstliche Scherz „Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter“. Bruchstücke blieben zwei größere Werke, die rührende schlichte „Chronika eines fahrenden Schülers“, die später A. von der Elbe (Auguste von der Decken) ergänzte, und die „Romanzen vom Rosenkranz“, reich an genialen Zügen; die Grundgedanken der katholischen Mystik sollten darin an der über zwölf Jahrhunderte ausgedehnten Geschichte eines ganzen Geschlechtes dargestellt werden. — Mit dem überladenen Drama „Die Gründung Prags“ griff Brentano in das Gebiet der slawischen Sage.

Der charakterfeste, patriotisch begeisterte Arnim lebte nach der Trennung von Heidelberg längere Zeit in Berlin und ließ sich dann auf seinem Gute Wiepersdorf in der preußischen Mark nieder, wo er als Landwirt bis zu seinem zu frühen Tode ein arbeits- und entsagungsreiches Leben führte. — Auch er ist heute nur noch mit einigen Erzählungen lebendig. Sein episches Hauptwerk sind die unvollendeten „Kronenwächter“ (1817), der erste historische Roman, der diese Bezeichnung verdient, d. h. eine Erzählung, die sich auf dem breiten Hintergrunde einer mit genauer Beobachtung der politischen und kulturellen Verhältnisse geschilderten vergangenen Zeit abspielt. Arnim führt uns in die verworrene Zeit von Goethes „Götz“ und läßt als Nebenfigur auch Faust auftreten. Das Kulturbild ist sehr farbenreich, besonders sind die Volks- und Soldatenszenen gelungen. Der Kern der Handlung ist ein symbolisches Märchen, der Grundgedanke des Dichters eigene Sehnsucht nach Wiederaufrichtung des deutschen Kaisertums. In die Gegenwart führt Arnims früher entstandener Roman „Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores“, verfaßt unter dem Einfluß von Goethes „Wahlverwandtschaften“. — In der Novelle teilt Arnim mit Hoffmann die Neigung zu den „Nachtseiten der Natur“, wie der wundergläubige Philosoph G. H. Schubert alle unerklärlichen und unheimlichen seelischen Erscheinungen nannte. Immer setzt er sehr spannend ein, erlahmt aber dann meist und verliert sich zu häufig in seltsamem Aberglauben und mystischen Allegorien. Außer dem Meisterwerke „Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau“ sind hervorzuheben: Die Majoratsherren, Fürst Ganzgott und Sänger Halbgott, Rembrandts Versteigerung, Die Ehenschmiede. In der großen Novelle „Isabella von Ägypten“ sind Einzelheiten bewundernswert; die Tochter des unschuldig gehenkten Zigeunerfürsten wird die Jugendgeliebte des spätern Kaisers Karls V. — Von Arnims durchwegs mißglückten Dramen ist „Halle und Jerusalem“ (nach „Cardenio und Celinde“ von Gryphius) das umfangreichste, noch buntscheckiger als die romantischen Dramen Tiecks.

Brentanos Schwester und Arnims Gattin **Bettina**, die „Sibylle der Romantik“, trieb den romantischen Goethe-Kultus auf die Spitze. Ihr „Briefwechsel Goethes mit einem Kinde“ (1835) beruht auf ihren Briefen, die ihr nach Goethes Tode zurückgestellt wurden, doch schmückte sie darin ihre Beziehungen zu dem Meister sehr frei aus und zog seine Gestalt ins Sagenhafte. Briefe und Gespräche mit Goethes Mutter, zumeist phantasievolle Erdichtungen, enthält auch die sozialpolitische Schrift „Dieses Buch gehört dem König“ (Friedrich

Wilhelm IV.; 1843). Berühmt wurde daraus die herzbewegende Schilderung des Arbeiterelends in Berlin.

Josef von **Eichendorff** (1788—1857), der Sproß eines alten Adelsgeschlechtes, wurde in der schönen Umgebung seiner Geburtsstätte, des Schlosses Lubowitz in Oberschlesien, früh zum Dichter. Nachdem sein Talent an der Universität in Heidelberg gereift war, verkehrte er längere Zeit in den katholischen Kreisen Wiens und wurde hier in streng kirchlicher Gesinnung befestigt. Die Befreiungskriege machte er in Lützows Freikorps mit, dann stieg er im preußischen Staatsdienste zu hohen Würden empor. — Eichendorff zählt zu den größten deutschen Lyrikern. Indem er alle Ironie und dunkle Symbolik mied und den Ausdruck der Leidenschaft wie Goethe mäßigte, trug er viel dazu bei, die Romantik volkstümlich zu machen. Der Grundzug seines Charakters ist tiefe Frömmigkeit. Natur und Gemüt stehen bei ihm wie bei Goethe in innigster Beziehung; nur beschränkt er sich gewöhnlich auf die hellen, freudigen oder mild-elegischen Gefühle. Eine träumerische, sanft abgetönte Stimmung liegt über allen seinen Gedichten. Er liebt das Sehnsüchtige, Ahnungsvolle des schwülen Abends, der mondbeglänzten Waldlandschaft, des noch im halben Traum befangenen Morgens, den Blick in die dämmernde Ferne. Am liebsten lauscht er im Walde den rauschenden Bäumen, dem murmelnden Bächlein und verklingenden Waldhörnern. Wie Goethe wählt er aus der Natur mit sicherem Blick nur die wesentlichsten Züge aus. Von dem Volksliede übernahm Eichendorff die Freude am sorglosen „Flanieren" und die wandernden Handwerksburschen, Jäger, Soldaten und Studenten sind ihm die poetischen Stände. Auch aus dem Soldatenleben holt er nur die poetischen Elemente heraus, vom Mittelalter hält er sich ziemlich fern. Der zauberische melodische Fluß seiner Verse machte ihn zu einem Lieblingsdichter der deutschen Komponisten. Zu den köstlichsten Perlen unter den Eichendorffschen Liedern gehören: O Täler weit, o Höhen, Wer in die Fremde will wandern, Nach Süden nun sich lenken (für die Prager Studenten), In einem kühlen Grunde, Es schienen so golden die Sterne, Es war, als hätt' der Himmel die Erde still geküßt, Es weiß und rät es doch keiner, Es zogen zwei rüst'ge Gesellen, Mir träumt, ich ruhte wieder vor meines Vaters Haus, Wer hat dich, du schöner Wald, aufgebaut so hoch da droben? (vertont von Mendelssohn), Vergangen ist der lichte Tag, O wunderbares, tiefes Schweigen, Wie wird nun alles so stille wieder. — Alle Elemente der Eichendorffschen Lyrik klingen zusammen in der reizenden Novelle „Aus dem Leben eines Taugenichts", deren Leitmotiv das Lied ist: „Wem Gott will rechte Gunst erweisen, den schickt er in die weite Welt". Es ist die anmutigste Verklärung des ungebundenen Wanderlebens. Von den andern Erzählungen Eichendorffs sind heute noch lesbar: „Dichter und ihre Gesellen", „Schloß Durande", „Das Marmorbild", während uns der Jugendroman „Ahnung und Gegenwart" allzu lebensfremd anmutet.

β) Berliner Romantik.

Berlin blieb, seit sich hier die Brüder Schlegel und Tieck einander genähert hatten, ein Zentrum der Romantik, und zwar trafen die bedeutenden Dichter und

Gelehrten in einigen Salons zusammen. Die berühmtesten von ihnen waren die der Henriette Herz und der Rahel Lewin, Gattin des preußischen Diplomaten und Memoirenschriftstellers von Varnhagen-Ense. Außerdem bildeten sich zahlreiche kleinere Dichterkreise, doch waren einander viele Berliner Dichter damals wie heute ganz fremd.

In Berlin vollendete sich das tragische Schicksal eines der größten deutschen Dramatiker, **Heinrich von Kleists**, eines Großneffen Ewald von Kleists. 1777 zu Frankfurt an der Oder geboren, schlug er nach Familienbrauch die militärische Laufbahn ein und machte einen Feldzug nach Frankreich mit. Nach sieben Jahren gab er 1798 den verhaßten Beruf auf, um sich an der Universität seiner Vaterstadt höhere Bildung anzueignen. Als er Kant las, verzweifelte er an der Erkenntnis; fortan ließ er sich gleich den Stürmern und Drängern immer mehr nur vom Gefühl und von Stimmungen leiten. Auf einer Fahrt nach Würzburg, deren Zweck wir nicht kennen, entdeckte er sein Dichtertalent. Kleist hielt sich nun noch ein halbes Jahr in Berlin auf, dann unternahm er, wieder ohne rechten Plan, mit seiner treuen Schwester Ulrike eine Reise nach Paris und in die Schweiz, wo er einen Sohn Wielands kennen lernte und einige Monate auf einer Insel in der Aare ein Rousseausches Naturleben führte. Damals vollendete er sein erstes Drama, „Die Familie Schroffenstein", und begann den „Robert Guiskard". Auf Empfehlung des Freundes fand er bei dem alten Wieland auf dem Gute Oßmannstedt ein ruhiges Asyl. Goethe verhielt sich gegen ihn zurückhaltend, später geradezu ablehnend; er sah in Kleists Poesie Äußerungen einer kranken Seele. Auf einer zweiten Reise nach Frankreich verbrannte Kleist die Handschrift des „Robert Guiskard", da das Werk seinen aufs höchste gespannten Anforderungen nicht genügte. Auf der Rückreise wäre er als vermeintlicher Spion beinahe erschossen worden. Von einer schweren Krankheit genesen, ließ er alle hochfliegenden Pläne fahren und nahm 1805 eine kleine Staatsanstellung in Königsberg an. Damals entstanden seine ersten Meisterwerke. Schon 1807 verzichtete er auf sein Amt. Er ließ sich nach einigen Irrfahrten in Dresden nieder und gab hier die Zeitschrift „Der Phöbus" heraus, mußte sie jedoch bald eingehen lassen. Schwer litt er unter der politischen Not seines Vaterlandes und plante ernstlich, Napoleon zu ermorden. Als sich 1809 Österreich gegen den Gewaltherrscher erhob, eilte Kleist nach Wien, besuchte das Schlachtfeld von Aspern, kehrte aber nach der unglücklichen Schlacht bei Wagram um. Vom Februar 1810 an lebte er in Berlin und redigierte die „Berliner Abendblätter". Als er ihr Erscheinen einstellen mußte und der Tod der Königin Luise, seiner Gönnerin, ihn aller Hoffnung auf Unterstützung beraubte, geriet er in die größte Bedrängnis. Mehr noch verleideten ihm das Leben der Mangel an Erfolg und die Verzweiflung an der Rettung Deutschlands. Mit einer gleichgestimmten kranken Freundin ging er an einem Novembertage 1811 in den Tod.

Kleist war ein höchst eigenwilliger und ehrgeiziger Dichter, der sich selbst nie Genüge leisten konnte. Mit den Romantikern teilt er die krankhafte Unruhe und das Stoffgebiet, besonders die Neigung zu den Nachtseiten der Natur, zu verworrenen Gefühlen, zum Außergewöhnlichen und Überspannten, zur Darstellung unbändiger Triebe, zur Märchen- und Sagenwelt und der deutschen Ver-

gangenheit. Als Dramatiker von urwüchsiger Kraft rückt er aber mehr an Shakespeare, den jungen Goethe und andre Stürmer und Dränger hinan. Er trachtet nicht wie der Klassiker Goethe nach dem Typischen, nicht wie Schiller nach der Darstellung von Ideen, sondern geht wie Shakespeare auf die Schöpfung lebenswahrer Charaktere und auf realistische Schilderung aus. Wie die Stürmer und Dränger macht er zu seinen Helden gewaltige, ja gewalttätige Persönlichkeiten und verleiht ihnen seine eigene trotzige, unbändige Seele, läßt sie vor keinen Folgerungen zurückschrecken. Ihr Handeln und ihr Schicksal geht immer aus einer innern Notwendigkeit hervor. Zum Ausgleich stellt Kleist neben das Gräßliche liebliche Szenen, die den ganzen Zauber der Romantik atmen. Rhetorischen Schwung und allgemeine Sentenzen meidet er, den Monolog wendet er sparsam an. Unaufhaltsam strebt die Handlung vorwärts und auf den gewaltigen Höhepunkten entlädt sich die Leidenschaft mächtig. Die kunstvoll geschlossene Form unterscheidet Kleist am stärksten von den im Drama ohnmächtigen Romantikern und den formlosen Shakespeare-Nachahmern. Mit seinem Bohren in den seelischen Tiefen und dem rücksichtslosen Streben nach Wahrheit ist er ein Vorgänger Hebbels und O. Ludwigs. Kleists Sprache ist je nach der dramatischen Situation bald von charakteristischer Schärfe und Knappheit, bald pathetisch und bilderreich wie die Shakespeares, sein Dialog häufig unruhig und hastig wie die Personen, der Vers oft wohlklingend, nicht selten holprig, zerhackt und ohne rechten Fluß.

Kleists Erstling „Die Familie Schroffenstein“ (erschienen 1803) ist ein Ritterstück in der Nachfolge von Goethes „Götz“ und behandelt das Thema von „Romeo und Julia“: der Haß der Eltern bereitet den liebenden Kindern das Verderben, und zwar baut sich die Katastrophe auf Mißverständnissen auf, die in dem gegenseitigen Mißtrauen begründet sind. Leider verlor Kleist nach einem großartigen Anlauf die Lust an der Arbeit und schloß sie übereilt mit gräßlichen Widerwärtigkeiten ab. Aber einzelnes darin, besonders die Liebesszenen, wäre Shakespeares würdig. — Im „Robert Guiskard“ wollte Kleist Aischylos und Shakespeare vereinigen und Goethe den Kranz von der Stirne reißen. Das kleine Fragment, das der Dichter später aus der Erinnerung wiederhergestellt hat, erweist die stolze Hoffnung als berechtigt. — „Amphitryon“ ist die Bearbeitung einer ausgelassenen Molièreschen Komödie, von Kleist vertieft und zum Schluß ins Erhabene gewendet. — Die Handlung des humorvollen Charakterbildes **„Der zerbrochene Krug“**, das bei der Aufführung in Weimar 1808 durchfiel, las Kleist in der Schweiz aus einem Kupferstiche heraus. Da er ihn einem niederländischen Maler zuschrieb, ließ er das Stück in Holland spielen und wetteiferte höchst glücklich mit Genremalern wie Teniers im realistischen Detail. Zum erstenmal erscheinen auf der deutschen Bühne wirkliche Bauern statt sentimentaler Schäfer oder verzerrter Possenfiguren. Meisterhaft wird die analytische Technik des griechischen Dramas an einem übermütig lustigen Stoff geübt: während einer Gerichtsverhandlung in Gegenwart des inspizierenden Gerichtsrats wird der Richter Adam selbst trotz all seiner Schliche und Kniffe als der Schuldige erkannt. Hebbel stellte den verschlagenen alten Sünder mit Recht dem Falstaff Shakespeares an die Seite. „Der zerbrochene Krug“ ist das zweite klassische Lustspiel

der deutschen Literatur. — In der Tragödie **„Penthesilea"** (1808) hat Kleist die antike Sage von der Amazonenkönigin, die den Trojanern zu Hilfe kommt, romantisch ausgedeutet und den ganzen Schmerz und Glanz seiner Seele hineingelegt. Wie ihm Halbes und Gewöhnliches so wenig genügen konnte, daß er seinen „Guiskard" vernichtete und sich selbst töten wollte, so will Penthesilea Achill, den größten Griechenhelden, nicht nur liebend, sondern auch als kämpfend Besiegten besitzen. Wie sie, aus der Ohnmacht erwacht, in Achills Armen erfährt, daß sie ihn nicht überwunden hat, sondern seine Gefangene ist, fühlt sie sich wie vernichtet. Sie wird von den Amazonen befreit. Achill läßt sie, von Liebe entbrannt, zum Zweikampf herausfordern, um sich nur von ihr besiegen zu lassen und ihr dann in ihre Heimat zu folgen. Penthesilea aber glaubt sich verhöhnt und ihre Liebe verwandelt sich in sinnlose Wut. Sie durchbohrt den Helden mit dem Pfeil und gräbt dann wie ihre Hunde die Zähne in seine Brust. Als die Raserei der Besinnung weicht, tötet sie sich selbst durch den bloßen Willen. In einer stürmischen, glühenden Sprache von größter Pracht hat der Dichter die Ekstasen der Heldin geschildert. Auch ist das Drama (wie der „Zerbrochene Krug" ohne Einteilung in Akte) ausgezeichnet komponiert; idyllische Szenen, die unter die leidenschaftlich bewegten eingestreut sind, dienen sehr wirksam der Steigerung. — Das Gegenstück zu „Penthesilea" ist **„Das Käthchen von Heilbronn"** (1808), mit geringem Erfolg aufgeführt im Theater an der Wien 1810. Wie in der „Jungfrau von Orleans" steht im Mittelpunkte eine visionäre Jungfrau, aber keine Heldin, sondern in ihrer rührenden Kindlichkeit und unbedingten Unterwürfigkeit unter alle Launen des „hohen Herrn" die Verkörperung von Kleists eigenem Ideal weiblicher Liebe. Das Stück lebt von Motiven aus Goethes „Götz", den Ritterdramen und Ritterromanen. Der moderne Romantiker zeigt sich darin, daß die endliche Vereinigung Käthchens und des Grafen Wetter von Strahl als die Erfüllung eines gleichzeitigen Traums beider in der Neujahrsnacht hingestellt wird, und als Schüler G. H. Schuberts macht Kleist Käthchen zu einem hypnotischen Medium, das willenlos an den Geliebten gefesselt ist. Der dramatische Bau ist hier ziemlich locker und an die Naivität des Zuschauers werden hohe Ansprüche gestellt, besonders am Schluß: Käthchen stellt sich urplötzlich als Tochter des Kaisers heraus und zugleich überzeugt sich der Graf, daß die Reize ihrer Feindin Kunigunde künstliche Mache sind; nun kann ihm die Wahl nicht schwer fallen. Doch hat das Werk auch viel echt volkstümlichen Gehalt und einzelne Szenen, so die unter dem Holunderbaum, entzücken durch unendliche Zartheit.

Die letzten zwei Dramen Kleists sind erst zehn Jahre nach seinem Tode von Tieck herausgegeben worden. **„Die Hermannsschlacht"** (1808) konnte aus politischen Gründen nicht aufgeführt werden und Kleist schrieb das klagende Motto:

„Wehe, mein Vaterland, dir! Die Leier zum Ruhm dir zu schlagen,
Ist, getreu dir im Schoß, mir, deinem Dichter, verwehrt!"

Der schon von Lohenstein im Roman, von Elias Schlegel und Klopstock dramatisch behandelte Stoff hatte ihn dadurch gereizt, daß er ihm Gelegenheit bot, seinen Haß gegen Frankreich auszugießen und seine Landsleute zur Befreiung von dem fremden Joche aufzurufen, ohne sich an die unkünstlerische Tendenz ganz zu verlieren.

Denn das große Gleichnis zwischen Einst und Jetzt ergab sich von selbst und der Dichter brauchte die tendenziösen Züge nur schärfer zu betonen. Wie Hermann und Marbod rangen Preußen und Österreich um die Vorherrschaft in Deutschland, und wie zwischen den beiden Führern der Germanen eine Reihe kleinerer Fürsten stehen, die teils mit, teils wider Willen Verbündete der Römer sind, so hielten es die Rheinbundfürsten mit Napoleon, dessen Politik wie einst die römische mit Lug und Trug arbeitete. Den Charakter des Helden hat der Dichter für seinen Zweck meisterlich neugestaltet. Er ist keineswegs nur ein feuriger, tapferer Draufgänger, sondern der listige, verschlagene, bis zum geeignetsten Moment vorsichtig zurückhaltende Politiker, von dem Kleist Deutschlands Rettung erwartete. Wenn er die übermächtigen und unehrlichen Feinde mit ihren eigenen Waffen bekämpft, so sieht darin der Dichter eine berechtigte Notwehr. Thusnelda aber ist der Typus der deutschen Frau zur Zeit Kleists. Sie wird durch die glatten Manieren des Erbfeindes betört. Kleist läßt sie in der Rache für die Kränkung ihres Frauenstolzes als rechte Barbarin handeln, spinnt aber die gräßliche Szene, wie sie den Ventidius der hungrigen Bärin ausliefert, zu breit aus. Auch die Hally-Episode, die deutlich an die Berta-Episode in Schillers „Fiesco" erinnert, gereicht der Dichtung nicht zum Vorteil. Sonst aber bewährt sich Kleist auch in diesem haßerfüllten Drama als Künstler, der an seinen Personen ein psychologisches Interesse hat. Die Römer werden nicht als Scheusale geschildert, sondern sind würdige Feinde, denen zu erliegen keine Schande und die zu besiegen ein Ruhm ist. Zumal Varus ist durch einen Zug der Schwermut sympathisch gemacht. Die unheimliche Szene zwischen ihm und der Alraune im Teutoburger Walde prägt sich der Phantasie tief ein. Kleists leidenschaftliches Pathos reißt mächtig fort, das Bardenlied übt zündende Wirkung.

Noch höher steht **„Prinz Friedrich von Homburg"**, worin sich Kleists Liebe zu seiner engern Heimat am schönsten ausdrückt. Die Zeit der Handlung ist 1675, unmittelbar vor und nach der Schlacht bei Fehrbellin.

Wie Friedrich der Große in seinen Memoiren erzählt, meinte der Große Kurfürst nach der Schlacht, der Prinz von Homburg habe durch seinen eigenmächtigen Angriff nach den Kriegsgesetzen den Tod verdient, aber er danke Gott für einen solchen Helfer. Kleist läßt mit der ihm eigenen Unerbittlichkeit den Kurfürsten mit der kriegsgerichtlichen Verurteilung Ernst machen. Er dachte wohl auch an den römischen Reiterführer Quintus Fabius, der, wie Livius berichtet, vom Diktator zum Tode verurteilt wurde, weil er sich gegen seinen Befehl mit den Samniten in ein siegreiches Gefecht eingelassen hatte; gegen alle Fürbitten des Heeres, des Senats und des Volks blieb der Feldherr taub und Fabius mußte sich reuevoll demütigen, um Begnadigung zu erlangen. In Schillers „Kampf mit dem Drachen" fand Kleist denselben Gedanken. Den Zwiespalt zwischen den Pflichten als Mensch und als Offizier hatte er selbst oft genug empfunden. Wie Goethe den Egmont verjüngte, verwandelte Kleist den 43jährigen, einbeinigen, zum zweiten Male verheirateten, kinderreichen, derben Prinzen in einen schwärmenden Jüngling und machte ihn durch die nachtwandlerische Anlage, die er schon seinem Käthchen verliehen hatte, zu einem romantischen Helden. Sein Schicksal beruht wie das sehr vieler Kleistscher Personen zum guten Teil auf einer krankhaften seelischen Verwirrung.

Das Drama zeigt die Bekehrung des Dichters von ehrgeiziger Selbstsucht zu unbedingter Unterwerfung unter das Gesetz und das Interesse der Gesamtheit;

im besondern ist es eine Verherrlichung der strengen militärischen Disziplin, durch die Preußen so mächtig geworden ist. Der zügellose Prinz, der von den höchsten Ehren träumt, will sich über seinen Ungehorsam leichtfertig hinwegsetzen und glaubt sich durch den zufälligen Sieg, den er durch sein Eingreifen errungen hat, hinlänglich entschuldigt. Wie er aber den Ernst des Kurfürsten erkennt, wirft ihn der furchtbare Sturz von den Höhen seiner Hoffnungen ganz nieder und der Anblick des Grabes, das für ihn geschaufelt ist, verstört seinen Geist so, daß er seine Ehre und die Geliebte aufgeben will, um nur das nackte Leben zu retten. Doch als der Kurfürst ihn begnadigen zu wollen erklärt, wenn er seinen Spruch für ungerecht halten könne, erwacht die Manneswürde in seiner Brust und er beugt sich vor dem verletzten Gesetz. Während die Offiziere für ihn bitten, will er die Schuld mit dem Tode sühnen. Nun erst läßt der Kurfürst Gnade vor Recht ergehen und vereint die Liebenden. Der Prinz ist nicht das Ideal eines Soldaten, aber lebenswahr in jedem Zuge. Noch besser geraten sind die Gestalten des ehernen Kurfürsten und des Obersten Kottwitz. Auch Natalie ist nicht lediglich das liebende Weib, sondern macht eine ähnliche innere Entwicklung durch wie der Prinz. In der Kunst der poetischen Stimmung und des kräftig fortschreitenden dramatischen Baues hat hier Kleist alle seine früheren Werke übertroffen.

Von großer Bedeutung ist Kleist auch als Erzähler. In seinen Novellen bevorzugt er wie im Drama rätselhafte, interessante, ja aufregende Stoffe und legt alles auf die Entfaltung der Charaktere an. Auch hier bewegt er sich gern an der Grenze des Bewußten und des Unbewußten und läßt die Personen aus einer Verwirrung ihrer Gefühle zur Klarheit streben. Wie er seine dramatischen Figuren aus dem Herzen nimmt, aber objektiv behandelt, so tritt er, im schärfsten Gegensatze etwa zu Jean Paul, mit seiner eigenen Person selten hervor. Die Handlung schreitet wie in seinen Dramen rasch fort, die Sprache ist knapp und sehr anschaulich. Oft wendet Kleist die analytische Technik des „Zerbrochenen Krugs" auch in den Novellen an, indem er mit einem ungewöhnlichen Ereignis spannend einsetzt und die Erklärung ganz allmählich durch die Tatsachen erfolgen läßt. Besonders wirkungsvoll ist in dieser Weise „Die Marquise von O." erzählt. Die größte Novelle Kleists und eine der besten der ganzen deutschen Literatur ist **„Michael Kohlhaas"**.

Gestützt auf eine alte märkische Chronik, berichtet der Dichter von einem Roßhändler, der sich, in seinem empfindlichen Rechtsgefühl gekränkt, als Rebell rücksichtslos Genugtuung und seinen Mitbürgern Sicherheit verschaffen will. Aber gleichzeitig erwacht in ihm auch die Rachsucht und treibt ihn zu weit. So wird er schuldig und muß auf dem Schafott büßen. Leider führt uns der Dichter im letzten Teil der Novelle aus der realistisch geschauten wirklichen Welt (16. Jhd.) in die des romantischen Spuks: die verstorbene Frau des Kohlhaas erscheint als gespenstische Zigeunerin. Durch das ganz neue Motiv der Prophezeiung wird das Interesse von dem Hauptthema abgelenkt.

Mit den Schilderungen des fanatischen südamerikanischen Pöbels in dem „Erdbeben in Chili" und des Negeraufstandes in der „Verlobung in St. Domingo" wurde Kleist ein Vorläufer der exotischen Erzählung, in der Spukgeschichte „Das Bettelweib von Locarno" berührt er sich mit Hoffmann.

Neben Kleist war, in gemessenem Abstande, der hervorragendste Dramatiker

der Romantik Zacharias **Werner** aus Königsberg. Er trat nach einem wüsten Leben zur katholischen Kirche über und predigte dann in Wien bis zu seinem Lebensende Buße und Zerknirschung. Werner war zum Dramatiker geboren, beraubte jedoch seine Stücke durch unklare Mystik und Symbolik sowie durch allerlei Abgeschmacktheiten von vornherein einer allgemeinen Wirkung. Seine Hauptwerke sind die zweiteilige Tragödie „Die Söhne des Tals", worin der Untergang des Templerordens behandelt wird, und „Martin Luther oder die Weihe der Kraft", nach der Bekehrung widerrufen durch die gehässige „Weihe der Unkraft". In einigen Dramen, wie dem großangelegten „Kreuz an der Ostsee", verwendete Werner als erster die slawische Mythologie und Sage. Populär und einflußreich wurde er erst durch den von schauriger Stimmung erfüllten Einakter „Der 24. Februar" (1809).

Eine Reihe von gräßlichen Taten wird hier an einen Tag und dieselbe Mordwaffe geknüpft: Am 24. Februar hat Kunz auf den Vater das Messer geworfen und ist von dem aus Schreck darüber Sterbenden verflucht worden. Am 24. Februar schneidet sein Knabe mit demselben Messer dem Schwesterchen im Spiele den Hals ab. Nach langer Zeit kehrt der vom Gewissen gefolterte Junge am 24. Februar in das einsame Alpenwirtshaus zurück, das seine Eltern, von Gläubigern bedrängt, am nächsten Tage verlassen sollen. Er gibt sich nicht zu erkennen und wird schlafend von dem Vater mit dem Schicksalsmesser ermordet.

Trotz der handgreiflichen Albernheiten wurde das Stück in einer ganzen Reihe von „Schicksalstragödien" nachgeahmt. Den meisten Erfolg hatten der Advokat Müllner mit dem „29. Februar" und der „Schuld", Houwald mit dem unfreiwillig komischen „Bild" und Grillparzer mit der künstlerisch ungleich wertvolleren „Ahnfrau". Das treibende Motiv der Schicksalsdramen ist ein Fluch, der die Folge eines Verbrechens ist und neue Verbrechen verursacht, meist Verwandtenmord und andre Familiengreuel. Darin soll sich das Walten des Schicksals zeigen. Es ist gegenüber dem unerbittlichen Fatum der antiken Tragödie eine tückische und kleinliche Macht, die sich der sonderbarsten Mittel bedient, um die Menschen zu Falle zu bringen, und sich auf einen Schicksalstag und ein unheilbringendes Instrument versteift. Die Personen sind rohe, ganz von ihren Trieben beherrschte Menschen, Spielbälle in der Hand des Schicksals, und mit den gräßlichen Vorgängen steht gewöhnlich der Aufruhr der Elemente in Parallele; die Grausnächte sind als Zeit der Handlung besonders beliebt. Wie Schiller mit der „Braut von Messina" den Anstoß zu der Schicksalstragödie gegeben hat, so wurde auch seine analytische Technik für die stümperhaften Nachahmer vorbildlich.

Kleist und die Schicksalstragödie wirkten ein auf Ernst Theodor Wilhelm **Hoffmann**, einen Landsmann Werners. Geboren 1776 zu Königsberg, ergriff er trotz früh erwachten musikalischen und zeichnerischen Talents den juristischen Beruf und war Richter in den polnischen Provinzen, bis ihn die Besetzung Warschaus durch Napoleon (1806) brotlos machte. Er ging nun ganz zur Tonkunst über und schlug sich als Musikdirektor und Musiklehrer in Bamberg kümmerlich durch. Damals kam sein poetisches Talent zum Durchbruch und verdrängte bei ihm allmählich die andern Künste. Nachdem Hoffmann durch zwei Jahre zu Dresden und Leipzig am Theater dirigiert hatte, trat er 1814 wieder in den Staatsdienst und bewährte

sich als Kammergerichtsrat in Berlin durch Scharfsinn und Pflichteifer. Der Tag gehörte dem Amte, einen großen Teil der Nacht brachte er mit gleichgestimmten Freunden in der Weinstube zu, dann saß er bis in die Morgenstunden dichtend am Schreibtisch. Die ungeregelte Lebensweise beschleunigte den Zusammenbruch seiner Kräfte. 1822 erlag er einem furchtbaren Leiden.

Hoffmann wurde erst durch die Sammlung „Phantasiestücke in Callots Manier" (1814/15) weitern Kreisen bekannt. Der Titel erklärt sich daraus, daß der Dichter mit dem französischen Maler Callot (1592—1635) schriftstellerisch wetteifern will. Später nannte sich Hoffmann als Autor aus Verehrung für Mozart Ernst Theodor Amadeus. Einen großen Teil der Werke aus der Berliner Periode faßte er zu den „Nachtstücken" und den „Serapionsbrüdern" zusammen. Hinter den Mitgliedern des „Serapionsklubs", von denen die aufgenommenen Novellen vorgelesen werden, verbergen sich der Dichter und seine Berliner Freunde, ihre geistvollen Gespräche haben ihr Vorbild in Tiecks „Phantasus".

Hoffmann ging von Jean Paul und den ältern Romantikern aus, überflügelte jedoch alle durch seine Phantasie und durch Gestaltungskraft. Da sich seine Begabung auf drei Künste erstreckte, konnte er in seinen Erzählungen das musikalische und das malerische Element wie kein zweiter zur Geltung bringen. Von den meisten andern Romantikern unterscheidet ihn ein ausgeprägter Wirklichkeitssinn. Er ist der größte Phantast unserer Literatur und zugleich ein Vorläufer des modernen Realismus. Mit noch größerer Meisterschaft als Tieck weiß er die Wirklichkeit und die Phantasiewelt unlösbar zu verknüpfen und die Grenzen zu verwischen. Diesem Zwecke dienen ihm wie Kleist die Nachtseiten der Natur, denen er das lebhafteste Interesse entgegenbrachte, besonders die Hypnose und verwandte Schlafzustände. Auch Hoffmanns Lieblingsmotiv, die Doppelgängerei, wurzelt in der Wirklichkeit, der krankhaften „Spaltung der Seele". Wie Novalis war Hoffmann von der Magie der Einbildungskraft überzeugt und die Ekstase erschien ihm als das einzige poetische Element. Aber in der Seele des visionären Sehers wohnte auch ein kritischer Verstand und sein Malerauge verweilte mit besonderer Schärfe auf den komischen Zügen der Mitmenschen. In dieser Doppelnatur erlag nun oft der Dichter dem witzigen Plauderer; er unterstreicht dann die humoristischen Wirkungen, die sich aus dem Zusammenstoß der weltentrückten Traumwelt mit dem realistisch geschilderten Alltag von selbst ergeben, und unterhält uns auf Kosten seiner Helden.

Am originellsten ist Hoffmann in seinen Märchen, die wie bei Novalis symbolische Darstellungen der romantischen Natur- und Lebensanschauung sind. Um eine neue Mythologie zu schaffen, griff er nicht nur die kühnsten Spekulationen Schellings und Schuberts sowie mystische Ideen auf (Kampf des lichten und des finstern Prinzips in der Seele, Seelenwanderung), sondern baute auf die Lehre des Parazelsus von den Geistern der vier Elemente selbständig aus. Die Krone der Hoffmannschen Kunstmärchen ist **„Der goldne Topf"** (1814). Der unbeholfene, phantastische Student Anselmus wird von dem Fürsten der Salamander (Feuergeister) und königlichen Archivarius Lindhorst zum Dichter erzogen. Durch Standhaftigkeit gegen die sinnlichen Lockungen der Welt erringt er Lindhorsts

Tochter Serpentina und als Mitgift den goldenen Topf, aus dem die Lilie der Erkenntnis sprießt (Symbol der romantischen Poesie), sowie ein Rittergut in dem poetischen Lande Atlantis (vgl. den geplanten Schluß des „Heinrich von Ofterdingen" von Novalis). In der fast gleichwertigen „Prinzessin Brambilla" veranschaulicht der Dichter das Wesen des Humors an den märchenhaften Schicksalen eines italienischen Schauspielers und einer Putzmacherin. Vorwiegend satirisch (gegen die Aufklärung und die moderne Naturwissenschaft gerichtet) sind der übermütige „Klein Zaches" und der „Meister Floh". Auch die Kindermärchen „Nußknacker und Mausekönig" und „Das fremde Kind" sind nicht frei von unkindlicher Ironie und von Spott über die Aufklärer. Sehr störend ist die Mischung von Ernst und Spaß in der „Königsbraut", wo die nährenden Kräfte der Erde wunderbar personifiziert werden.

Den Märchen stehen an poetischem Wert am nächsten die Kunstnovellen, deren unerschöpfliches Thema das Geheimnis der künstlerischen Eingebung und die erhabene Aufgabe der Kunst ist. Als heiligste, dem Irdischen am meisten entrückte Kunst feiert Hoffmann die Musik und eifert ingrimmig gegen ihren Mißbrauch zu platter Unterhaltung. Das Ebenbild des Musikers Hoffmann erkennt man in seinem Kapellmeister Kreisler, dem in den „Phantasiestücken" eine Anzahl satirischer Skizzen und ernster Aufsätze zugeschrieben wird. 17 miteinander lose zusammenhängende Fragmente einer Biographie Kreislers streute Hoffmann mit romantischer Willkür in die **„Lebensansichten des Katers Murr"** ein. Während der selbstgefällige Kater, indem er seine Erfahrungen zum besten gibt, unfreiwillig den beliebten Erziehungsroman parodiert, führt der krankhaft überschwengliche Musiker einen erschütternden Kampf gegen die stumpfe Welt und ihre Tücken. Im dritten Teile, der ein Plan blieb, wollte der Dichter Kreisler im Wahnsinn enden lassen; er selbst fürchtete, ihm zu verfallen. Von den kleinern musikalischen Erzählungen sind die besten: Ritter Gluck, Don Juan, Rat Krespel, Die Fermate. Durch seine ebenso sachkundigen wie geistreichen Aufsätze, die unter die andern Heroen der Tonkunst zum erstenmal Beethoven einreihten, wurde Hoffmann der Begründer der modernen Musikkritik. — Auch seine Maler gehen ganz in ihrer Kunst auf und sehen selbst in der Liebe nur die göttliche Kraft, die ihre Phantasie beschwingt. Die „Liebe des Künstlers" darf nicht durch irdische Verbindung entweiht werden; so lehren unter anderem: Die Abenteuer der Silvesternacht, Die Jesuiterkirche in G., Der Kampf der Sänger, Der Artushof, Die Brautwahl.

Wie in Hoffmanns Märchen das Wunder aus dem grauen Alltag emporwächst, so verwandeln sich in seinen sogenannten Spukgeschichten häufig Menschen, die der Philister ob ihrer komischen Erscheinung belächelt, in Dämonen oder enthüllen wenigstens ein von düstern Gewalten gepeitschtes Innere. In Novellen wie „Der Magnetiseur", „Der Sandmann", „Das Majorat" u. a. schildert der Dichter meisterhaft geistige Störungen von der übermäßigen Neigung zum Träumen bis zum richtigen Wahnsinn. Am unheimlichsten wühlen in den Abgründen der Seele **„Die Elixire des Teufels"**, eine tiefe mystische Dichtung und zugleich ein aufregender Verbrecherroman. Das eigentliche Thema ist die

Erlösung durch Liebe und Tod; liebend und sterbend erlöst die fromme Aurelie den verbrecherischen Mönch Medardus, auf dem der Fluch sündhafter Ahnen lastet.

Alle diese Erzählungen waren nur romantischen Gemütern zugänglich und wurden daher bis auf unsere Tage wenig verstanden. Beliebt wurde Hoffmann durch die Geschichten, in denen er seine exzentrische Persönlichkeit verleugnete und dafür die Virtuosität seiner epischen Technik um so mehr spielen ließ. Als einer der ersten schrieb er historische Novellen und entwarf trotz des knappen Rahmens mit geschichtlicher Treue klare Kulturbilder, so in „Fräulein von Scuderi", „Doge und Dogaresse", „Meister Martin". Die interessantesten modernen Novellen Hoffmanns sind: Ein Fragment aus dem Leben dreier Freunde, Haimatochare, Datura fastuosa, Meister Johannes Wacht. In „Des Vetters Eckfenster" betrachtet der Dichter mit einem Verwandten das Getriebe des Berliner Marktes und weist ihn an, durch phantasievolles Schauen die Wirklichkeit zu bereichern und zu erhöhen.

Hoffmann ist einer der größten Erzähler der Weltliteratur. Er hat nicht nur in Deutschland bis in unsre Zeit hinein die nachhaltigste Wirkung geübt, sondern auch viele ausländische Dichter angeregt. Lange war er im Auslande der meistgelesene deutsche Autor, besonders in Frankreich. Dort huldigte ihm Offenbach in der schönen Oper „Hoffmanns Erzählungen", deren Text den „Sandmann", die „Geschichte vom verlornen Spiegelbilde" und den „Rat Krespel" verarbeitet. In Deutschland trat Hoffmann bald hinter kleinern Geistern zurück, heute ist er aber von den romantischen Epikern außer Kleist der einzige wirklich lebendige.

Ein richtiger Modedichter war dagegen Friedrich Freiherr de la Motte-**Fouqué**, in seinen Ritterromanen bereits ein Typus der süßlichen falschen Romantik, die nicht Selbsterlebtem Gestalt gibt, sondern mit erborgten Motiven arbeitet und dem Geschmack der Menge dient. Originell ist Fouqué in dem Märchen „Undine" (1811), das mit Glück das Parazelsische Fabelland der Elementargeister beschreitet und die Sage von Melusine verwendet. Der lockende, launische Charakter des feuchten Elements ist in der Wasserjungfrau Undine und ihrem Oheim Kühleborn vortrefflich verkörpert, der Ton des Vortrags allerdings nicht ohne gezierte Einfalt. Fouqué selbst hat aus dem Märchen einen Operntext für seinen nachmaligen Freund Hoffmann gemacht (S. 205), doch wurde dessen bedeutendes Werk von der schwächern Oper Lortzings verdrängt. Wichtiger ist, daß auf Fouqués Vorbild Hoffmanns herrliche Elementargeisternovellen zurückgehen. Auch noch Rautendelein in G. Hauptmanns „Versunkener Glocke" stammt aus Undinens Geschlecht. Historisch bedeutsam ist ferner Fouqués dramatische Trilogie „Der Held des Nordens", deren erster Teil („Sigurd, der Schlangentöter") der beste ist. Fouqué wurde dadurch, daß er die Nibelungensage nach der Edda darstellte, ein Vorgänger R. Wagners.

γ) Die Lyrik der Befreiungskriege.

Während die Häupter der Romantik ursprünglich weltbürgerlichen Idealen huldigten, begannen sie zur Zeit der französischen Hochflut die politische Knechtschaft

als Schmach und als eine Gefahr für die nationale Kultur zu empfinden. Im Winter 1807/8 hielt Fichte in Berlin, das von Franzosen besetzt war, die mutigen 14 „Reden an die deutsche Nation" und stellte darin ein ausführliches Programm der nationalen Erziehung auf. Für weitere Kreise schrieb Ludwig Jahn sein Buch „Deutsches Volkstum". Er gründete die deutsche Turnerschaft, um die Jugend für die bevorstehende Abschüttelung des fremden Jochs zu stählen. In demselben Sinne wirkten in Preußen der Freiherr vom Stein auf wirtschaftlichem Gebiete, Scharnhorst und Gneisenau für die Kräftigung der Wehrmacht. Im Jahre 1809 setzte man große Hoffnungen auf Österreich. Friedrich Schlegel dichtete sein patriotisches „Gelübde" und auch unter den Österreichern selbst traten vaterländische Sänger auf. Collin schrieb „Lieder österreichischer Wehrmänner" und Römerdramen mit patriotischer Tendenz („Coriolan", „Regulus" u. a.), Castelli das „Kriegslied für die österreichische Armee". Als dann 1813 der Aufstand in Preußen losbrach, strömten auch zahlreiche Sänger als Freiwillige unter die Fahnen. Unter andern ließen Eichendorff, Fouqué, Arndt, Körner und Schenkendorf ihre Lieder auf Flugblättern unter die Kriegsgefährten verteilen.

Die religiös gestimmte Romantik hatte in der schweren Zeit der Fremdherrschaft einen günstigen Boden gefunden. Der Befreiungskrieg wurde als ein heiliger Kampf gefeiert, „Gott, Freiheit, Vaterland!" war die Losung. Gern spielte man auch die Tugenden des deutschen Bürgertums gegen die französische Sittenlosigkeit aus. Von dieser Seite bekämpfte den Feind besonders Ernst Moritz **Arndt**, geboren auf der Insel Rügen. Als Geschichtsprofessor in Greifswald verfaßte er gegen Napoleon und seine deutschen Anhänger den „Geist der Zeit" und wetterte darin gegen den Kosmopolitismus der Deutschen. Nach der Schlacht bei Jena mußte er nach Schweden und später nach Rußland fliehen. Seine Verdienste wurden, als Deutschland befreit war, mit einer Professur in Bonn belohnt, doch wurde er wegen angeblicher demagogischer Umtriebe bald seines Amtes enthoben und erst nach vielen Jahren rehabilitiert. In der schweren Zeit begleitete Arndt alle politischen Ereignisse mit flammenden Flugschriften. Berühmt wurde „Der Rhein, Deutschlands Strom, nicht Deutschlands Grenze". In Arndts Kriegsliedern wird das Wort zum Schwerte. Sie sind einfach im Inhalt und im Stil, logisch klar gegliedert, reich an zündenden Schlagworten. Wesentlich unterstützt wird die Wirkung der Gedanken durch den kraftvollen Rhythmus. Arndts bekannteste Kampfgesänge sind: Der Gott, der Eisen wachsen ließ, Was blasen die Trompeten?, Was ist des Deutschen Vaterland?, Sind wir vereint zur guten Stunde.

Gegenüber dem männlich-ernsten Arndt vertritt Theodor **Körner** die jugendliche Leidenschaft. Sein Vater war der Konsistorialrat Körner in Dresden, der Freund Schillers. Nach einigen Jahren flotten Studentenlebens kam er 1811 nach Wien, hatte hier mit mehreren Dramen großen Erfolg, verlobte sich mit der Schauspielerin Toni Adamberger und wurde unter sehr günstigen Bedingungen zum Hoftheaterdichter ernannt. Als der Freiheitskrieg losbrach, gab er seine Stellung auf und verließ die Braut, um sich dem Vaterlande zu weihen. Er trat in das Lützowsche Freikorps ein. Bei einem Streifzug wurde er verwundet

und lag lange einsam im Walde; damals entstand das schöne Sonett: „Die Wunde brennt, die bleichen Lippen beben". In Karlsbad fand er Heilung und eilte zu den Fahnen zurück. Nach einem kleinen Gefechte bei Gadebusch in Mecklenburg traf ihn tödlich die Kugel eines heimtückischen Gefangenen (August 1813). Als Sänger und Held lebt Körner im Gedächtnis der Nation. Die Kriegslieder, mit denen er seine Mitkämpfer begeisterte, wurden erst 1814 von seinem Vater zu dem Büchlein „Leier und Schwert" gesammelt und bald darauf zum größten Teil von K. M. von Weber vertont. Obwohl sie von Anklängen an Schiller und Arndt nicht frei sind, reißen sie doch auch heute noch durch die Glut der patriotischen Leidenschaft hin. Die bekanntesten sind: „Das Volk steht auf", „Frisch auf, mein Volk", „Vater, ich rufe dich", „Lützows wilde Jagd" und das „Schwertlied", kurz vor dem Tode geschrieben. — Unselbständig und unbedeutend sind Körners Dramen. Den größten Beifall hatte wegen seiner vaterländischen Tendenz das Trauerspiel „Zriny"; es ahmt in den Motiven und der Sprache Schiller nach.

Max von **Schenkendorf** war von den Freiheitssängern am meisten Romantiker; er schwärmte für das Rittertum und die deutsche Kaiserherrlichkeit. Noch heute werden gesungen: Freiheit, die ich meine, Wenn alle untreu werden, Als der Sandwirt von Passeier, Muttersprache, Mutterlaut.

δ) Die schwäbische Romantik.

An der Tübinger Universität verbündeten sich zu Beginn des 19. Jhds. die jungen romantischen Dichter Uhland und Kerner und versammelten um sich eine Reihe gleichgesinnter Freunde. Ein handschriftliches „Sonntagsblatt" und später verschiedene Musenalmanache vereinigten äußerlich die „schwäbische Schule". Die innere Verwandtschaft ihrer Mitglieder liegt in den romantischen Idealen. Indes hielten sie sich von der romantischen Willkür und Formlosigkeit im allgemeinen frei und liebten das Klare, Feste. Ihre schwäbische Eigenart zeigt sich in der Neigung zum Volkstümlichen und einem regen Natursinn; sie werden nicht müde, die Schönheiten ihrer engern Heimat zu besingen.

Das anerkannte Oberhaupt der schwäbischen Dichtergruppe war Ludwig **Uhland** aus Tübingen (1787—1862). Seinem Berufe nach war er Jurist, und um das französische Recht zu studieren, weilte er zwei Jahre in Paris, dessen große Bibliothek ihm die Hilfsmittel bot, seine Kenntnis der altdeutschen und altfranzösischen Literatur zu erweitern. Nach der Rückkehr in die Heimat ließ sich Uhland als Rechtsanwalt in Stuttgart nieder und verteidigte in den langjährigen Verfassungskämpfen Württembergs mit großem Mut das „alte gute Recht". Daneben setzte er seine germanistischen Studien fort und verfaßte u. a. die erste Würdigung Walthers von der Vogelweide. Vier Jahre wirkte er auch als Professor in Tübingen und hielt Vorlesungen über germanische und romanische Sage sowie über ältere deutsche Poesie. Als ihm 1833 die Regierung den Urlaub zur Ausübung seines Landtagsmandats verweigerte, legte er die Professur nieder, zog sich aber nach einigen Jahren wieder zu seinen gelehrten Studien zurück. Damals wendete er sein Interesse besonders dem Volksliede zu. Seine Sammlung „Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder" bringt im Gegensatz zum „Wunder-

horn" die überlieferten Texte in reiner Gestalt. Vorübergehend ließ sich Uhland erst wieder 1848/49 in die Politik hineinziehen.

Wie der junge Goethe dichtete Uhland nur dann, wenn ihn sein Herz unwiderstehlich dazu trieb, und verstummte daher früh, als sich seine Leidenschaft der Politik zuwendete. Die zuerst 1815 gesammelten „Gedichte" wurden später nur durch die „Vaterländischen Gedichte" und einige andre Stücke vermehrt. Uhlands Poesie ist nicht aus aufregenden Erlebnissen geboren, sondern trägt den Stempel einer ruhigen, besonnenen, harmonischen und ehrenfesten Persönlichkeit. Da er romantische Stoffe ohne romantische Subjektivität und Verworrenheit behandelt, hat man ihn den „Klassiker der Romantik" genannt. Als Lyriker beschränkt er sich auf einen engen Kreis mittlerer Empfindungen, die sich um Liebe und Natur bewegen, findet aber dafür einen überaus herzlichen und echten Ausdruck. Früh wurde für ihn das Volkslied vorbildlich; manche seiner Lieder wurden durch ihre schlichte, einschmeichelnde Sprache und ihren musikalischen Charakter volkstümlicher als die eigentlichen Volkslieder, so: Die Kapelle, Schäfers Sonntagslied, Des Knaben Berglied, Frühlingsglaube, Lob des Frühlings, Einkehr, Freie Kunst („Singe, wem Gesang gegeben"). Noch berühmter wurden Uhlands zahlreiche Balladen, Romanzen und poetische Erzählungen, die aus der deutschen, nordischen und französischen Sage sowie aus alten Chroniken schöpfen. Wie die lyrischen Gedichte zeichnen sie sich durch Anschaulichkeit und reichen Stimmungsgehalt aus. Der bedeutende Forscher verrät sich durch die historische Treue seiner Schilderungen, der gemütvolle Schwabe durch schalkhaften Humor. Bezeichnend für Uhland ist die Neigung zum Lehrhaften; gern zeigt er, wie eine Schuld ihre Sühne findet. Der Stil ist dem Gegenstande trefflich angepaßt, bald knapp und sprunghaft wie in den nordischen Balladen, bald breit wie im Epos, bald leicht und graziös, bald derb und wuchtig. Unter den metrischen Formen bevorzugte Uhland die Nibelungenstrophe und den aus ihr entstandenen Hildebrandston und machte diese Strophen in der deutschen Poesie wieder beliebt. Neben düstern Balladen, wie „Der blinde König", „Das Schloß am Meer", „Das Glück von Edenhall", „Des Sängers Fluch" und „Die Rache", finden wir Romanzen, die die Macht des Gesanges und tapfere Taten verherrlichen: Bertran de Born, Taillefer, Graf Richard Ohnefurcht, Siegfrieds Schwert, Klein Roland, Roland Schildträger, Tells Tod. Heimatliche Helden rühmen: „Schwäbische Kunde", die vier Gedichte „Graf Eberhard der Rauschebart", „Der Schenk von Limburg". Die Gründung Roms erzählt mit freier Umgestaltung alter Sage „Ver sacrum". Der Ton des „Wunderhorns" klingt an in den Gedichten: Des Goldschmieds Töchterlein, Der Wirtin Töchterlein, Der gute Kamerad, Der weiße Hirsch. Von den allegorischen Gedichten Uhlands ist das schönste „Die verlorene Kirche". In der „Münstersage" und dem literarhistorischen „Märchen" huldigt Uhland dem Genius Goethes. — Weniger glücklich war er im Drama. Seinen zwei vollendeten historischen Stücken „Ernst, Herzog von Schwaben" und „Ludwig der Bayer" fehlt die Bühnenwirksamkeit.

Weit stärker als Uhland wurzelt sein Freund Justinus **Kerner** durch seine ganze Naturanlage in der Romantik. Mit seinem zwiespältigen Charakter und

der Neigung zu dem Nachtgebiet der Natur erinnert er an Brentano. Wie dieser beobachtete Kerner als Arzt von Beruf mehrere Jahre wundergläubig eine nervenkranke Frau und veröffentlichte ihre Offenbarungen in der „Seherin von Prevorst“. Kerner war eine gesellige Natur und sein Haus zu Weinsberg beherbergte viele der dichtenden Zeitgenossen. Aber seine Poesie quillt, wie er selbst sagt, aus tiefem Schmerzen und ist fast durchwegs auf den melancholischen Ton gestimmt. Selbst über dem bekannten „Wanderlied“ („Wohlauf, noch getrunken“) liegt ein elegischer Hauch und noch schwermütiger ist der einst oft gesungene „Wanderer in der Sägemühle“. Von Kerners Romanzen werden noch heute vorgetragen: Der Geiger zu Gmünd, Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe, Der reichste Fürst. Charakteristischer für seine Art sind Gedichte wie „Die vier wahnsinnigen Brüder“ oder „Das treue Roß“. Aus Kerners Dichtungen in Prosa hat sich das schöne Märchen von Goldener lebendig erhalten. Interessant und reizend erzählt ist „Das Bilderbuch aus meiner Kinderzeit“.

An Uhland und Kerner schließen sich einige kleinere schwäbische Dichter an, so Gustav **Schwab**, bekannt durch die erzählenden Gedichte „Der Reiter und der Bodensee“, „Das Gewitter“ und „Das Mahl zu Heidelberg“, durch das Studentenlied „Bemooster Bursche zieh' ich aus“ und durch Bearbeitungen antiker Sagen und deutscher Volksbücher für die Jugend, Karl **Mayer**, der fruchtbare Dichter kleiner Naturbilder, Gustav **Pfizer** u. a.

Alle schwäbischen Lyriker überragt aber, bereits einer spätern Zeit angehörig, Eduard **Mörike**, geboren 1804 zu Ludwigsburg. Sein Leben verlief ohne größere Erschütterungen von außen, doch unter Not und innern Wirren (Liebes- und Eheunglück) hatte er genug zu leiden. Trotzdem blieb sein Leben eine beschauliche Idylle. Wie er sich als Knabe in ein phantastisches Traumland einspann, so war er auch als Pfarrvikar in verschiedenen Orten seiner Heimat und als Pfarrer in Cleversulzbach bei Heilbronn (1834—43) der poetische Träumer, dem ein tiefes Gemüt alle Dinge vergoldete. In diese Blütezeit seiner Lyrik fällt die Herausgabe der ersten Sammlung (1838). Später erhielt Mörike eine bescheidene Lehrstelle in Stuttgart; hier starb er 1875. Sein Ruhm blieb lange auf Schwaben beschränkt und verbreitete sich erst gegen Ende des Jahrhunderts. Die geniale Vertonung seiner Gedichte durch Hugo Wolf hatte daran einen großen Anteil.

Vielen gilt Mörike als der größte deutsche Lyriker nach Goethe. Mit diesem teilt er die außerordentliche Feinfühligkeit gegen alle äußern Eindrücke und die Gabe der Naturbeseelung, den unmittelbaren, trotz keuscher Zurückhaltung ergreifenden Ausdruck der Empfindung, die Enthaltung von sentimentalen Effekten, höchste Anschaulichkeit, die edle Einfalt der Sprache und den bestrickenden melodischen Fluß des Verses. Freilich schränkt er sich gegenüber Goethe auf das Stilleben, einfache, zarte Gefühle und abgetönte Stimmungen ein, doch sind alle seine Gedichte von ausgeprägter Eigenart. Besonders erquickend ist Mörikes behaglicher Humor. Aus der Romantik schöpfte er in der Jugend manche Motive und die Schlichtheit der sprachlichen Mittel erinnert an das „Wunderhorn“; später macht sich immer mehr das Vorbild griechischer und römischer Lyriker geltend, von denen er einiges meisterhaft übertragen hat. Beide Stilarten verbinden sich in manchen

seiner Gedichte zu einer reizvollen Mischung, die Gottfried Keller zu der Äußerung veranlaßte, es sei, als ob Mörike der Sohn des Horaz und einer feinen Schwäbin wäre. Die kostbarsten Perlen unter seinen Naturgedichten dürften sein: Er ist's, Im Frühling, Mein Fluß, Um Mitternacht, Tag und Nacht; unter den Liebesgedichten: Erinnerung („Jenes war zum letzten Male"), Begegnung, Jägerlied, Ein Stündlein wohl vor Tag, Josephine, Nimmersatte Liebe, Das verlassene Mägdlein, Agnes, Die Soldatenbraut, der Zyklus „Peregrina"; unter den betrachtenden Gedichten: Lied vom Wind, Verborgenheit („Laß, o Welt, o laß mich sein!"); Denk' es, o Seele, Der Genesene an die Hoffnung; unter den Balladen: Die traurige Krönung, Schön Rothraut, Der Feuerreiter, Die Geister vom Mummelsee, Märchen vom sichern Mann; unter den Epigrammen: Auf das Grab von Schillers Mutter, Auf eine Lampe; unter den Idyllen: Storchenbotschaft, Lose Ware, Häusliche Szene und vor allen „Der alte Turmhahn". Wunderschöne Stellen hat auch die zu locker komponierte „Idylle vom Bodensee" in sieben Gesängen. Auch im Gelegenheitsgedicht hat Mörike Treffliches geschaffen.

Viele seiner Gedichte sind nach romantischem Brauch in Prosadichtungen eingelegt. Der Künstlerroman „Maler Nolten" (1832) ist deutlich vom „Wilhelm Meister", von Jean Paul und der Romantik beeinflußt, reich an weltfremder Phantastik und lose gebaut, doch fesselt der Dichter durch tiefe und feine Seelenkenntnis und durch sprachliche Schönheit. Von Mörikes kleinern Erzählungen ist „Mozart auf der Reise nach Prag" mit Recht berühmt, eine lyrische Novelle in der Art Eichendorffs. Der Dichter zeigt den ihm geistig verwandten Komponisten auf dem Gipfel seines Ruhms, von Fröhlichkeit sprühend und doch schon von Ahnungen des nahen Endes erfaßt. Eine echte schwäbische Heimatsdichtung ist das „Stuttgarter Hutzelmännlein" mit der eingeschobenen „Historie von der schönen Lau".

d) Nachromantiker und Gegner der Romantik.

Als die Romantik um die Zeit der Befreiungskriege volkstümlich wurde, war ihre Blüte schon dahin. Es traten unromantische Naturen auf, die die Stoffe und Formen der Romantik gebrauchten, ohne sie mit dem Geist der echten Romantik erfüllen zu können. Diese äußerliche „Nachromantik" erhielt sich bis gegen Ende des Jahrhunderts und erst die literarische Revolution um 1885 räumte mit ihr auf. Andre Dichter wieder strebten unter dem Einfluß der geänderten politischen Verhältnisse aus dem Banne der reaktionären Romantik heraus und wurden im Kampfe für die Freiheit und Volksrechte ihre ausgesprochenen Gegner.

Wilhelm **Müller** aus Dessau, früh gestorben als Bibliothekar daselbst (1827), sang reine, frische, melodische Lieder im Volkston und wetteiferte darin mit seinem Vorbild Eichendorff. In alle Liederbücher sind aufgenommen: Das Wandern ist des Müllers Lust, Ich hört' ein Bächlein rauschen, Im Krug zum grünen Kranze, Am Brunnen vor dem Tore, Ich schnitt es gern in alle Rinden ein. Die von Goethe und Eichendorff entdeckte Poesie der Mühle hat in ihm ihren eigentlichen Sänger gefunden und durch die Vertonung Schuberts wurde außer den „Müllerliedern" auch der Zyklus „Winterreise" unsterblich. Ernst und schwung-

voll sind Müllers „Lieder der Griechen“, veranlaßt durch einen neuen Aufstand der Griechen gegen ihre türkischen Unterdrücker. Die bekanntesten sind „Der kleine Hydriot“ und „Hellas und die Welt“ („Ohne dich, Freiheit, was wärest du, Hellas? Ohne dich, Hellas, was wäre die Welt?“). Neben Hölderlin und dem großen englischen Dichter Byron ist Müller der bedeutendste unter den zahlreichen „Philhellenen“. Von seinen erzählenden Gedichten sind noch beliebt: „Der Glockenguß zu Breslau“ und das scherzhafte „Est, est“.

Griechenschwärmer war auch Adelbert von **Chamisso** (1781—1838), geboren auf dem Schlosse Boncourt in der Champagne, das er als alternder Mann in einem schönen Gedichte besang. Seine Familie, ein altes Grafengeschlecht, wurde durch die Revolution nach Deutschland vertrieben, er selbst in Berlin zum preußischen Offizier erzogen. Lange Zeit schwankte er zwischen der Liebe zu der alten und der neuen Heimat. Nachdem er sich wie Kleist von dem verhaßten militärischen Beruf losgemacht hatte, betrieb er an der Berliner Universität medizinische und botanische Studien und entriß sich dann seinem innern Zwiespalt, indem er als Naturforscher 1815—1818 auf dem russischen Schiffe „Rurik“ eine große Weltumseglung mitmachte. Zurückkehrend fühlte er sich schon ganz als Deutscher. Er erhielt eine Anstellung am Botanischen Garten in Berlin und nun erst ergoß sich der reiche Strom seiner Lyrik.

Chamissos Dichtungen sind sehr mannigfaltig; denn nachdem er der Romantik alle dämonischen und lieblichen Seiten abgewonnen hatte, strebte er, da er trotz seiner adeligen Abkunft ein tapferer Streiter des Freisinns war, immer entschiedener danach, auch ein moderner Poet zu werden. Den ersten Erfolg erwarb ihm „Peter Schlemihls wundersame Geschichte“ (1814), die Märchennovelle von dem armen Gesellen, der einem geheimnisvollen grauen Manne für einen unerschöpflichen Geldbeutel seinen Schatten verkauft und dadurch überall in der Gesellschaft unmöglich wird. Als ihm der Graue den Schatten um den Preis seiner Seele zurückgeben will, erkennt er in ihm den Teufel, wirft den Geldsäckel weg und wird darauf für seine Schattenlosigkeit durch den Fund von Siebenmeilenstiefeln und die Beschäftigung mit der Natur getröstet. Chamisso hat in die Dichtung viel Persönliches hineingetragen und mit der Einführung des Motivs der Siebenmeilenstiefel seine Weltreise angekündigt. Der verlorene Schatten bedeutet wahrscheinlich die äußere Ehre, das Urteil der Welt. Originell war der kecke Realismus, mit dem die wunderbaren Abenteuer des Helden erzählt werden. Er verbindet den Dichter mit seinem Freunde Hoffmann, der auf mehrere der spätern Verserzählungen Chamissos eingewirkt hat. Chamisso verwendet darin zumeist gräßliche, aufregende Stoffe: Die Löwenbraut, Korsische Gastfreiheit, Die Sonne bringt es an den Tag. Ein großer Teil der poetischen Erzählungen ist in Terzinen abgefaßt, die Chamisso wie kein zweiter deutscher Dichter meisterte. Hieher gehören „Matteo Falcone, der Korse“ (nach einer Novelle von Mérimée) und die erschütternde Robinsonade „Salas y Gomez“; Chamisso hatte das geschilderte Eiland auf seiner Weltreise gesehen, die Schicksale, die der unglückliche Schiffbrüchige auf drei Schiefertafeln erzählt, sind seine Erfindung. Diese Erzählungen, ferner Bearbeitungen aus dem Malaiischen, Lettischen („Der Sohn der Witwe“),

Arabischen („Abdallah") und einige Gedichte, die das Leben von Indianern zum Gegenstande haben, zeigen Chamisso als Vorläufer der exotischen Dichtung eines Freiligrath. Neben den packenden und seltsamen Geschichten stehen gemütliche Erzählungen deutscher Sagen und Märchen (Das Riesenspielzeug, Die Weiber von Winsperg, Hans im Glück), Parabeln, wie die berühmte „Kreuzschau", eine Anzahl ergötzlicher humoristischer Gedichte, wie „Der rechte Barbier", „Der Szekler Landtag", „Böser Markt", und zarte, rührende Liebeslieder. Am meisten verbreitet ist durch Schumanns Vertonung der Zyklus „Frauenliebe und -leben". Wie in den ältesten deutschen Minneliedern spricht darin die Frau ihre Liebesgefühle aus, vom ersten Anblick des Geliebten bis zum Segensspruch über die Enkel. Von ähnlicher Weichheit des Gefühls sind die Zyklen: Tränen, Die Blinde, Lebenslieder und -bilder. — Von allen diesen mehr oder weniger romantischen Erzeugnissen stechen grell ab die scharfen politisch-sozialen Gedichte, mit denen Chamisso bei den vielen Gesinnungsgenossen ein lautes Echo fand. Ihr Muster waren die witzigen Chansons des Franzosen Béranger. Am meisten bezeichnend sind für Chamisso die von heißem Mitleid für die Armen eingegebenen Gedichte, so „Der Bettler und sein Hund", „Das Gebet der Witwe" und „Die alte Waschfrau". Dieses Gedicht ließ Chamisso zugleich mit dem „Zweiten Lied von der alten Waschfrau" drucken und hatte die Freude, durch das stattliche Honorar die letzten Tage der besungenen Greisin erleichtern zu können.

Der Philolog Friedrich **Rückert** aus Schweinfurt in Franken (1788—1866) begann zur Zeit der Befreiungskriege als patriotischer Lyriker mit den „Deutschen Gedichten" (darunter die „Geharnischten Sonette"), reiste nach Italien und ließ sich dann in Wien durch Hammer-Purgstall in das Studium der morgenländischen Sprachen einführen. Er wurde Professor der Orientalistik in Erlangen, später in Berlin, zog sich jedoch schon 1848 ganz auf sein Landgut Neuseß bei Koburg zurück und führte hier ein patriarchalisches Leben.

Durch zahlreiche freie Übersetzungen von Werken orientalischer Dichter hat sich Rückert um die Weltliteratur in deutscher Sprache große Verdienste erworben. Von Goethes „Diwan" angeregt, veröffentlichte er in den „Östlichen Rosen" Nachdichtungen des Hafis. Es folgten unter vielen andern Übertragungen die persischen Ghaselen[1]) des Dschelaleddin Rumi (13. Jhd.), „Rostem und Suhrab" (ein Teil des „Königsbuchs") von Firdusi (um 1000), aus dem Arabischen die köstlichen „Verwandlungen des Abu Seid von Serug oder die Makamen[2]) des Hariri" (um 1100), aus dem Indischen „Nal und Damajanti" (eine Episode aus dem großen Volksepos Mahabharata), aus dem Chinesischen das Liederbuch „Schi-King".

Die orientalische Poesie zog Rückert durch ihre Neigung zum Beschaulichen und zu redseliger Breite an; sie gab ihm reiche Gelegenheit, seine Meisterschaft

[1]) Das Ghasel besteht aus beliebigen, aber untereinander gleichen Versen, die mit einem Reimpaare beginnen und denselben Reim in den geraden Zeilen festhalten, während die ungeraden ungereimt bleiben. — [2]) Makamen sind eine Art rhythmischer Prosa: Zeilen von verschiedener Länge und wechselndem Rhythmus werden durch den Reim gebunden.

in den schwierigsten metrischen Gebilden zu üben, besonders seine Virtuosität im Reimen. Die Leichtigkeit der Versbehandlung machte ihn zu einem der fruchtbarsten und vielseitigsten deutschen Lyriker, verschuldete aber auch, daß er sehr viel Unbedeutendes drucken ließ und sich häufig in leere Formspielereien verlor. Rückert ist vor allem der Dichter des deutschen Hauses. Die im „Liebesfrühling" zu fünf Sträußen zusammengebundenen seelenvollen Gedichte an seine Braut und spätere Gattin, die Kindergedichte, wie „Vom Bäumlein, das andre Blätter hat gewollt" und „Des fremden Kindes heil'ger Christ", die „Kindertotenlieder", die tiefes Mitleid auslösen, und zahllose andere Familiengedichte erschöpfen den ganzen Umfang des häuslichen Gefühlslebens. In den „Italienischen Gedichten" steht Rückerts schönstes Lied: „Aus der Jugendzeit". Unter den erzählenden Gedichten mit lehrhafter Absicht sind die bekanntesten die zwei Parabeln „Es ritt ein Herr, das war sein Recht" und „Es ging ein Mann im Syrerland", „Chidher", „Salomon und der Sämann", unter den Balladen „Barbarossa". Als eine unübersichtliche und ermüdende Masse empfinden wir heute Rückerts Spruchsammlung „Die Weisheit des Brahmanen" (in Alexandrinern).

Nach Rückerts Beispiel gab August Graf von **Platen-Hallermünde**, geb. 1796 in Ansbach, seine „Ghaselen" heraus und übertraf darin seinen Vorgänger. Als bayrischer Offizier war er 1815 gegen Frankreich gezogen, ohne an einer Schlacht teilzunehmen, und hatte dann Urlaub genommen, um sich in Studien zu vertiefen. Mit den Zuständen in Deutschland unzufrieden, ging er nach Italien, fühlte sich jedoch auch dort nicht recht wohl. Durch den Mangel an Erfolg verbittert, starb er 1835 zu Syrakus.

Kurz vor seinem Tode hat Platen seine aristokratische Richtung mit den Versen gekennzeichnet:

Verschließe dich, du stolzes Herz,
Mit allen deinen Leiden;
Erscheine kalt und schroff wie Erz
Und treibe mit dem Leben Scherz
Und lächle beim Verscheiden!

Mit dieser vornehmen Zurückhaltung, die von den meisten Lesern für Kälte und Mangel an poetischem Erleben gehalten wurde, trat Platen in scharfen Gegensatz zu dem allzu mitteilsamen Rückert und zu Heine, der seine Gefühle gern aufbauscht und zergliedert. Das gilt auch von der Form seiner Dichtungen; gegenüber den bewußten Nachlässigkeiten der romantischen Lyriker strebte er, Goethes Vorbild vor Augen, nach Reinheit der Sprache und des Verses. Nachdem er in orientalischen Formen und in Märchenkomödien dem romantischen Geschmack gehuldigt hatte, kämpfte er gegen die romantische Stilvermischung, das Gemengsel von antiken und modernen Elementen. Dies geschah in zwei dramatischen Literatursatiren in der Form der Komödie des Aristophanes. In der „Verhängnisvollen Gabel" nahm Platen die Schicksalstragödie und nebenbei auch die Verfertiger von Rührstücken, wie Kotzebue, aufs Korn. Eine Gabel vernichtet als fatales Instrument eine ganze Schäferfamilie. „Der romantische Ödipus" parodiert das stillose Drama der Romantik, besonders Immermann. Platen zeigt, wie Immermann den „Ödipus" von Sophokles romantisiert hätte. Wie

in den „Parabasen" des Aristophanes der Chor mit Ansprachen an die Zuschauer aus dem Stücke fällt, so sprach Platen in Parabasen seine eigene Kunstanschauung aus. — Die Schönheiten und historischen Erinnerungen Italiens begeisterten ihn zu anziehenden Schilderungen, so in dem Sonettenzyklus „Venedig" und in Idyllen, wie „Die Fischer auf Capri". Italien ist zum Teil auch Gegenstand seiner Oden (z. B. „Der Vesuv im Dezember 1830"). Andere besingen Platens künstlerische Ideale (An Goethe, Los des Lyrikers). In den Oden griff Platen auf die seit Hölderlin verwaisten antiken Strophen zurück. Trotz seines Grafentitels war er ein Freund der Volksfreiheit und haßte leidenschaftlich alle Unterdrücker. In den „Polenliedern" nahm er für das von Rußland vergewaltigte Volk Partei und erregte damit in der deutschen Dichtung mannigfachen Widerhall. Gleich den Neugriechen wurden die Polen als Freiheitskämpfer besungen. Am meisten haben einige kräftige Balladen Platens Namen lebendig erhalten: Der Pilgrim vor St. Just, Das Grab im Busento, Wittekind, Der Tod des Carus, Harmosan. Einen Rückfall in die Romantik bedeutet das Epos „Die Abbassiden": es erzählt von Abenteuern der Söhne Harun al Raschids.

Platen entging nicht immer den Gefahren der reinen Kunstdichtung, welche die Form über den Inhalt stellt, doch wirkte seine Selbstzucht in einer Zeit der Stilverwilderung heilsam.

Platens Freund war der Maler und Dichter August **Kopisch** aus Breslau, der Entdecker der Blauen Grotte auf Capri. Mit fröhlichem Humor und großer Anschaulichkeit erzählt er von allerlei kleinen Geistern der Volkssage und köstlichen Irrtümern beschränkter Leute: Die Heinzelmännchen, Des kleinen Volkes Überfahrt, Der Nöck (in Löwes Komposition ein Paradestück gewandter Sänger), Histörchen, Das grüne Tier und der Naturkenner.

Karl **Immermann** aus Magdeburg (1786—1840) beteiligte sich an den Befreiungskriegen, betrat dann die richterliche Laufbahn und wirkte zuletzt als Landesgerichtsrat in Düsseldorf, dessen Theater durch ihn zu einer Musterbühne wurde. Er trat zuerst unselbständig mit romantischen Dramen auf, doch als ihn Platen angriff, arbeitete er sich bereits aus den romantischen Einflüssen heraus und wendete sich dem geschichtlichen Drama zu: „Das Trauerspiel in Tirol" (später „Andreas Hofer"), die Trilogie „Alexis" (Sohn des Zaren Peter d. Gr.). Sein komisches Heldengedicht „Tulifäntchen" verspottete die Ritterromantik und beantwortete Platens Ausfälle. Mit dem Mysterium „Merlin" tauchte Immermann freilich wieder in die Tiefe der romantischen Weltanschauung. Der Held ist der sagenhafte Stifter der Tafelrunde des Königs Artus. Als der Sohn einer Jungfrau und des Satans vereinigt er wie Goethes Faust zwei Seelen in seiner Brust. Die Dichtung, die unbefriedigend schließt, hat Stellen von eigentümlicher Gewalt.

„Die Epigonen" (1836) und „Münchhausen, eine Geschichte in Arabesken" (1838/39) sollten an die Stelle des romantischen Romans den Zeitroman setzen, der die verschiedenen Bewegungen im Leben der Gegenwart zum Gegenstande hat. Immermann sah in seiner Zeit eine schwächliche Übergangsepoche, die nichts Neues schaffen kann und nur von dem Erbe der Vergangenheit zehrt, mit künstlicher Begeisterung für überlebte Ideale und Lebensformen sich selbst betrügt. In den „Epigonen" handelt es sich um den Kampf

der aufstrebenden Industrie mit dem Adel, doch sieht der Dichter auch das Bürgertum angekränkelt. Im „Münchhausen“ vertritt der alte Lügenheld alle die Lebenslügen der Epigonenzeit; im besondern wird ihre verlogene Literatur verhöhnt. Beide Werke sind aber im wesentlichen gleichfalls Epigonenliteratur, da sie von romantischen Motiven und Stilmitteln reichen Gebrauch machen und keine neuen Ziele weisen. Die Formlosigkeit Jean Pauls wird von Immermann noch überboten. Nur in der Dorfgeschichte „Der Oberhof“, die in den „Münchhausen“ eingeschaltet ist, betreten wir poetisches Neuland. Hier bildet das frische und reine Leben auf einem westfälischen Bauerngute den Gegensatz zu dem hohlen Scheinwesen, das der Hauptteil geißelt, und die knorrige Gestalt des Hofschulzen ist ein Ideal wahrer Menschlichkeit. Im Grunde ist die Tendenz der Erzählung romantisch, eine Verherrlichung der guten alten Zeit. Auch die weitausgesponnene Liebesgeschichte zwischen dem Jäger Oswald und der blonden Lisbeth schließt romantisch, indem sich der Jäger als ein schwäbischer Graf entpuppt. Immermanns Verdienst liegt in der liebevollen realistischen Schilderung des Landlebens und der alten Sitten und Bräuche. Damit gab er für die neuere Dorfgeschichte ein Muster. Historisch nicht minder wichtig ist sein unvollendetes Epos „Tristan und Isolde“, da von ihm die neuromantische Epik in den folgenden Dezennien ausgeht.

Wie in den Romanen Immermanns zeigt sich die Auflösung der Romantik im historischen Roman. Er entstand aus der romantischen Vorliebe für die alte Zeit und verwendet phantastische Motive, doch da die Veranschaulichung einer bestimmten Zeit sein Hauptzweck ist, strebt er nach historischer Treue und Objektivität und ist daher nüchterner als die Romane der echten Romantiker. Die Anregung zum historischen Roman kam für ganz Europa von den „Waverley-Romanen“ des Schotten Walter Scott. Er führte vor allem die breiten, geschichtlich genauen Kulturbilder und die Schilderungen alter Burgen und Gebirgslandschaften ein.

Auf Scotts Pfaden wandelte als erster in Deutschland der Schwabe Wilhelm **Hauff.** Er hatte einen leichten Humor und eine glänzende Erzählergabe, war aber kein starker Erfinder, sondern verdankt das meiste seinen Quellen und Vorbildern. Da er schon mit 25 Jahren starb, konnte er sein Talent nicht höher entwickeln. Immerhin ist ein großer Teil seiner Erzählungen als vorzügliche Jugendlektüre von bleibendem Wert. Seine Märchen sammelte Hauff zu drei Zyklen, die nach bekannten Mustern durch Rahmenerzählungen ihre äußere Einheit erhalten: Die Karawane, Der Scheik von Alessandria, Das Wirtshaus im Spessart. Die hübschesten sind: Kalif Storch, Der kleine Muck, Zwerg Nase, Das steinerne Herz, Die Höhle von Steenfoll. Mehr vom Geist der wahren Romantik haben die „Phantasien im Bremer Ratskeller“. Sie sind wie die „Memoiren des Satans“ von Hoffmann abhängig. Als die gelungensten Novellen Hauffs gelten: „Das Bild des Kaisers“ (Napoleon) und „Jud Süß“, dessen Stoff der württembergischen Geschichte entnommen ist. Den historischen Roman Scotts führte Hauff durch den „Lichtenstein“ (1826) in Deutschland ein. Mit dem Kampf des schwäbischen Städtebunds gegen Herzog Ulrich 1519 ist darin das Schicksal des Liebespaares Georg von Sturmfeder und Maria von Lichtenstein verknüpft, Schilderungen der schwäbischen Landschaft ist ein

großer Raum gegönnt. Für die geschichtlichen Tatsachen beruft sich der Dichter in den angehängten Anmerkungen auf alte Chronisten und neuere Historiker. Am meisten glückten Hauff einige Figuren aus den untern Ständen, so der Pfeifer von Hardt und seine Tochter Bärbele. — Von Hauffs Gedichten sind allen bekannt: „Steh' ich in finstrer Mitternacht" und „Morgenrot, Morgenrot, leuchtest mir zu frühem Tod" (nach einem schwäbischen Volkslied).

e) Die deutsch-österreichische Literatur im Zeitalter der Romantik.

Durch die romantische Bewegung kam auch in die bisher wenig erfreuliche österreichische Literatur ein regeres Leben. Eine Reihe von Romantikern weilte vorübergehend in Österreich: A. W. Schlegel, der in Wien seine berühmten Vorlesungen über das Drama hielt, Tieck, Brentano, Kleist und Eichendorff. Auch Werner, der in Wien sein unglückseliges Leben beschloß, schuf hier noch einige Werke. Bedeutsamer ist die Wiener Wirksamkeit des jüngeren Schlegel. Er hielt gleich seinem Bruder literargeschichtliche Vorlesungen und gründete eine Literaturzeitung, der später andre folgten. Auch an Almanachen und den damals beliebten poetischen Taschenbüchern fehlte es nicht. Als Leiter des Burgtheaters machte sich Josef Schreyvogel sehr verdient, indem er in zähem Kampfe mit der engherzigen Zensur unverstümmelte Aufführungen der Werke Lessings, Goethes und Schillers durchsetzte und jüngeren Talenten, wie Grillparzer, die Wege ebnete. Wie in Berlin wurden die Salons einiger feingebildeter Damen Mittelpunkte des geistigen Lebens. Der berühmteste war der Salon der Schriftstellerin Karoline Pichler. Zu ungebundenerem Treiben fanden sich die Wiener Schriftsteller in verschiedenen Gaststätten zusammen, besonders in Neuners „Silbernem Kaffeehaus" in der Plankengasse.

Freilich machten sich früh auch hemmende Einflüsse geltend. Die sprichwörtliche Leichtlebigkeit der Wiener konnte auch durch die schweren Kriegszeiten nicht erheblich beeinträchtigt werden. Nach Napoleons Sturz brach die Vergnügungssucht verstärkt hervor und wurde während des Wiener Kongresses durch zahllose Festlichkeiten und allerlei Schaugepränge genährt. Die Regierung, der der allmächtige Minister Fürst Metternich und der Polizeipräsident Graf Sedlnitzky die Richtung gaben, begünstigte alle Lustbarkeiten, die das Volk von den öffentlichen Angelegenheiten ablenkten. Man fürchtete die geistigen Mächte, die die französische Revolution entfesselt hatte, und war ängstlich darauf bedacht, das Volk in politischer Unmündigkeit zu erhalten. Von den Künsten konnte sich deshalb nur die Musik ganz frei entfalten. Es war die Zeit, da Beethoven in dem romantischen Döbling seine erhabensten Werke schrieb. Doch sind sie für die österreichische Gemütsart weniger bezeichnend als die Melodien Schuberts und die leichtbeschwingten Walzerklänge eines Strauß und eines Lanner. Die weniger harmlose Literatur wurde dagegen scharf überwacht und alle ihre Erscheinungen, die auch nur im entferntesten freiheitliche Absichten verrieten, wurden unterdrückt. Namentlich hatte Grillparzer unter der Kleinlichkeit der Zensur viel zu leiden.

Für den Wiener Geschmack sind die zu Beginn des 19. Jhds. beliebten Bühnenwerke besonders charakteristisch. Während sich im Burgtheater ein verhältnismäßig

kleiner Kreis von Freunden höherer Kunst versammelte, ergötzte sich die ungeheure Mehrheit des Volkes, hoch und niedrig, im Leopoldstädter Theater an den Lokalpossen, in denen sich märchen- und zauberhafte Elemente mit der derbsten Komik mischten. Für reiche Ausstattung und verschiedene szenische Effekte war genügend gesorgt und die Musik spielte in diesen Stücken eine wichtige Rolle. Manchmal neigt die Märchenposse zur Märchenoper und diese erreicht 1791 mit Mozarts „Zauberflöte", deren Text Schikaneder nach einer Vorlage von Gieseke verfaßt hat, ihren Gipfel. Papageno, die lustige Person dieser Oper, kann seine Abstammung von Hans Wurst nicht verleugnen. Der grobschlächtige Humor war freilich in der Mehrzahl der Gesangspossen die Hauptsache. In der Leopoldstadt löste den alten Hans Wurst der Kasperl ab, diesen der Thaddädl und zuletzt folgte der Staberl. Die Schau- und Lachlust des Publikums war so groß, daß sich zu der Leopoldstädter Bühne bald zwei ähnliche Vorstadttheater gesellen konnten, an der Wien und in der Josefstadt. Auch sie pflegten die Volkskomödie, daneben aber auch die mythologische Operette, das Singspiel, das Rührstück, das Ritter- und Räuberdrama und andre dramatische Gattungen.

Unter diesen Eindrücken entwickelte sich das dramatische Talent Franz **Grillparzers**[1]). Er kam am 15. Jänner 1791 als der älteste Sohn eines Advokaten zur Welt. Sein Vater, ein rauher Ehrenmann, hatte viel Ähnlichkeit mit dem Vater Goethes. Die Lust zu fabulieren war auch bei Grillparzer ein mütterliches Erbteil, desgleichen die Leidenschaft für die Musik. Freilich war Grillparzers Mutter keine kerngesunde Natur wie die Frau Rat, sondern ihre Empfindsamkeit und Phantasie nahmen geradezu einen krankhaften Charakter an und ihr Zustand verschlimmerte sich mit den Jahren so, daß sie 1819 Selbstmord beging. Einer der vier Söhne war ihr mit dem gleichen Schicksal vorangegangen und auch die andern litten schwer unter der ererbten Anlage. Unser Dichter war höchst reizbar, neigte dazu, alles von der düstern Seite zu nehmen, und kämpfte wiederholt mit Selbstmordgedanken. Vom Vater hatte er einen hellen Verstand und die Vorurteilslosigkeit in religiösen Fragen erhalten. Aber die Jugenderziehung war nicht danach angetan, dem Überwuchern der Phantasie zu steuern. Der Knabe besuchte eifrig das Theater und begann schon am Gymnasium die Tragödie „Blanka von Kastilien". Der wissenschaftliche Unterricht dagegen war ungeordnet und mangelhaft. Erst als Student der Rechte (1807—11) suchte Grillparzer an der Universität die Lücken seiner Bildung auszufüllen. 1809 starb der Vater, gebrochen durch den Schmerz über den Sieg der verhaßten Franzosen, und ließ die Familie in bedrängter Lage zurück. Um weiterstudieren und seiner Mutter beistehen zu können, gab Grillparzer jungen Adeligen juridischen Unterricht. Nach Beendigung seiner Studien wurde er Hofmeister bei dem Grafen Seilern und bald darauf unbesoldeter Hilfsarbeiter an der Hofbibliothek. In dieser Stellung eignete er sich gründliche Kenntnis fremder Literaturen an, besonders der spanischen Dichtung. Nachdem er in Mähren, wohin er seinen Zögling

[1]) Die wichtigste Urkunde für Grillparzers Leben ist seine „Selbstbiographie", die bis 1836 reicht. Dazu kommen noch seine Reisetagebücher. Das beste Buch über Grillparzer stammt von dem Franzosen A. Ehrhard und ist übersetzt und erweitert von M. Necker.

begleitet hatte, eine gefährliche Krankheit überstanden, ging er, um sich selbst erhalten zu können, zur Zollverwaltung über. Nicht lange darauf kam er ins Finanzministerium (damals „k. k. Hofkammer"). Durch die Übersetzung eines Teiles des Dramas „Das Leben ein Traum" von Calderon wurde Grillparzer mit Schreyvogel bekannt. Dieser drängte ihn, den Plan der Schicksalstragödie „Die Ahnfrau" auszuführen. Sie fand 1817 im Theater an der Wien ungeheuern Beifall und ging dann über alle deutschen Bühnen. Es war der erste große Erfolg eines österreichischen Dramatikers außerhalb der Heimat. Freilich wurde nun Grillparzer mit Werner und Müllner zusammengestellt und das Vorurteil gegen das Schicksalsdrama hinderte in Deutschland sehr lange seine Anerkennung. Nachdem sich der Erfolg der „Ahnfrau" bei der Erstaufführung der „Sappho" 1818 im Burgtheater wiederholt hatte, wurde der Dichter von dem Finanzminister, dem hochgebildeten Grafen Stadion, in die Abteilung berufen, der die Hoftheater unterstanden, und mit dem Jahresgehalt von 2000 fl für fünf Jahre zum Theaterdichter ernannt. Eine neue Krankheit und der Schrecken über den Tod der Mutter warfen ihn nieder. Eine Reise nach Italien brachte ihm Erholung und neue Anregungen. In dem Gedicht „Auf den Ruinen des Campo Vaccino" äußerte er die Ansicht, daß das Kreuz in der Arena des Kolosseums nicht am Platze sei. Obwohl ihm dabei jeder dem Christentum feindliche Gedanke fernlag, wurde er doch mißliebig. Die unberechenbare Zensur bereitete ihm fortan in der kleinlichsten Weise Schwierigkeiten und seine Gesuche um ein geeigneteres Amt und Beförderung fanden kein Gehör. 1826 unternahm Grillparzer eine Reise durch Deutschland. In Weimar wurde er von Goethe sehr freundlich empfangen, fühlte sich jedoch gleichwohl, da er gegen seine Kräfte selbst sehr mißtrauisch war, nicht aufrichtig genug gewürdigt.

1832 erhielt Grillparzer die Stelle eines Archivdirektors der Hofkammer; sie bot keine Aussicht auf Vorrückung und konnte ihn in keiner Weise befriedigen. Vergebens bewarb er sich jedoch um den Posten eines Leiters der Universitätsbibliothek und später um die gleiche Stellung an der Hofbibliothek. Tiefgekränkt zog er sich nun immer mehr von der Welt zurück, und als 1838 sein Lustspiel „Weh dem, der lügt!" vom Publikum mit verletzendem Hohn abgelehnt wurde, verstummte er auch als Dichter für die Öffentlichkeit und behielt seine neuen Dichtungen mit wenigen Ausnahmen in seinem Pulte. Nur 1848 erhob er in patriotischer Besorgnis wieder öffentlich seine Stimme. In dem Gedicht „Mein Vaterland" warnte er vor den gefährlichen Schlagworten der Revolutionäre und die Armee Radetzkys begrüßte er als den Hort der österreichischen Einheit: „Glück auf, mein Feldherr, führe den Streich!" Grillparzer wurde von der Armee und dem Kaiser geehrt, da er aber in der folgenden Zeit die reaktionäre Politik nicht billigen konnte und mit beißendem Spott bekämpfte, ließ man ihn bei seinen staubigen Akten, bis er (1856) seinen Abschied nahm. Bei dieser Gelegenheit erhielt er den Hofratstitel.

Schon 1821 hatte sich Grillparzer mit der schönen Kathi Fröhlich verlobt, die ihren drei künstlerisch tätigen Schwestern die Wirtschaft führte. Eifersucht, Mißverständnisse und beiderseitiger Mangel an Anpassungsfähigkeit verhinderten

jedoch die Ehe und Kathi blieb Grillparzers „ewige Braut". In dem Gedicht „Jugenderinnerungen im Grünen" schildert der Dichter die Qualen dieses seltsamen Verhältnisses. Als einsamer alter Junggeselle zog er 1849 zu den alternden Schwestern Fröhlich in die Spiegelgasse. Ihre Freundschaft und treue Pflege erhellten seinen Lebensabend. Gegen die vielen Auszeichnungen und Huldigungen, die ihm im Alter zuteil wurden, verhielt er sich kühl und die großartige Feier seines 80. Geburtstages entlockte ihm nur ein müdes „Zu spät!" Bald darauf (1872) starb er.

Grillparzers Dichtung wurzelt in dem geliebten Heimatboden.

> Hast du vom Kahlenberg das Land dir rings besehn,
> So wirst du, was ich schrieb und was ich bin, verstehn.

Stolz auf die große Vergangenheit seines Vaterlandes, auf den Schönheitssinn, den gesunden Verstand und die heitere Gemütsart seiner Landsleute, hing er fest am ehrwürdigen Alten und stemmte sich nicht nur gegen alle Neuerungen auf politischem und sozialem Gebiet, sondern auch gegen alle Genialitätssucht, alle Ruhmbegierde und allen Ehrgeiz. All die stürmischen Geisteskämpfe, die seine Zeit durchtobten, erschienen ihm belanglos gegenüber den Freuden und Leiden, die aus dem Herzen quellen. Allerdings war ihm eine so gesteigerte Empfindlichkeit gegen alle Eindrücke eigen, daß er sie geradezu als Fluch empfand (vgl. das wundersame Gedicht „Abschied von Gastein"). Sie zwang ihn, in einer erträumten Welt zu leben, und vergällte ihm die Freuden der Wirklichkeit, da sich diese mit der Erwartung nie decken konnte. Die angeborene Melancholie ließ ihn nicht zu der innern Ruhe gelangen, die sich Goethe erkämpft hatte. Das Überwiegen der Gemütskräfte tritt deutlich in Grillparzers leidenschaftlicher Liebe zur Musik zutage. Besänftigend wie die Musik sollte auch seine Dichtung wirken. Deshalb mäßigt er die erlebten Leidenschaften und befreit sie von allem Krankhaften. Wie er im Leben Scheu trug, sein Innerstes zu offenbaren, verbannte er aus seinen Dichtungen das Zufällige, ganz Persönliche und betonte das, was ihm ewige Bedeutung zu haben schien: das Herzensleben. Wie Goethe strebte er nach einfacher, geschlossener Form.

Dieser Richtung entsprach besonders das Drama und deshalb ist alles, was Grillparzer außer seinen Dramen schrieb, Nebenwerk. Stofflich lassen sich die elf vollgültigen Stücke Grillparzers in romantische, antikisierende und historische einteilen. Zu der ersten Gruppe gehören: Die Ahnfrau, Der Traum ein Leben, Weh dem, der lügt!, Libussa, Die Jüdin von Toledo; zu der zweiten: Sappho, Das goldene Vlies, Des Meeres und der Liebe Wellen; zu der dritten: König Ottokars Glück und Ende, Ein treuer Diener seines Herrn, Ein Bruderzwist in Habsburg. Von der eigentlichen Romantik wendete sich Grillparzer nach der „Ahnfrau" ab und auch die klassische Form des Goetheschen Seelendramas und der historischen Tragödie Schillers erfüllte er mit eigenem Geist. Seiner Eigenart entsprechend drückte er die hochstrebenden, kraftvollen Naturen moralisch herab, den naiven, schlicht-bescheidenen verlieh er aber die feinsten Empfindungen seiner Seele und stellte sie in die Konflikte, die er selbst durchzukämpfen hatte. Sein Realismus in der Ausmalung der kompliziertesten innern Zustände erinnert an Kleist. Mit

diesem Nebenbuhler um den zweiten Platz im deutschen Drama wetteifert Grillparzer auch in der Kunst, die der äußern und innern Handlung angemessene Stimmung wachzurufen und festzuhalten. Doch meidet er alles Extreme und kommt dem modernen Drama insofern näher, als er sich auch den geschichtlichen Tatsachen gegenüber großer Treue befleißigt. An Kleist erinnert vielfach auch Grillparzers Sprache. Neben Stellen von höchstem Glanz und Klangreiz stehen harte und holprige Verse.

Nach tastenden Jugendversuchen, unter denen das Fragment „Spartacus" bemerkenswert ist, betrat Grillparzer mit der „Ahnfrau" die Bühne. Seine Quellen waren die Geschichte des französischen Räubers Mandrin und eine Gespenstergeschichte. Der erste hastige Entwurf wurde auf Schreyvogels Rat umgearbeitet und in dieser Gestalt wurde das Stück zu einer richtigen Schicksalstragödie. Der Dichter war wohl wie Schiller in der „Braut von Messina" darauf bedacht, daß sich das Schicksal seiner Personen aus ihrem Charakter entwickle, und in der Gestalt Bertas erreichte er dieses Ziel trefflich. Aber wie in der Tragödie Schillers steht die Willensfreiheit mit den unerklärlichen Zufällen und der Annahme der Vererbung in unlösbarem Widerspruch. Die Erscheinung der Ahnfrau fällt vollends in das Gebiet der hohlen Schauerromantik und Gruseln tritt an die Stelle der tragischen Empfindung. Die unheimliche Stimmung, die über dem Stücke liegt, hatte Grillparzer allerdings auf einem mährischen Schlosse erlebt und auch der Schicksalsglaube lag ihm bei seiner eigentümlichen Veranlagung nicht fern; deshalb konnte er trotz der Unwahrscheinlichkeiten der Handlung eine suggestive Wirkung hervorbringen. Auch durch die bilderreiche Sprache übertrifft er seinen unmittelbaren Vorgänger Müllner, der in seiner „Schuld" gleichfalls den vierfüßigen Trochäus Calderons verwendet hatte.

Im schärfsten Gegensatz zu dem romantischen Spuk und der wilden Leidenschaftlichkeit in der „Ahnfrau" steht das folgende Drama: **„Sappho"**, wenige Monate nach der Uraufführung der „Ahnfrau" in etwa drei Wochen geschrieben.

Die griechische Dichterin Sappho lebte im 6. Jhd. v. Chr. auf der Insel Lesbos, ihrer Heimat. Von den wenigen zuverlässigen Nachrichten über sie hat Grillparzer nur die über ihre dichterischen Kämpfe und ihren Verkehr mit jungen Schülerinnen in der Poesie und Musik verwendet. Die Liebe zu Phaon und ihr Sturz ins Meer sind eine Sage, die von den griechischen Komikern ins Lächerliche gezogen wurde. Ganz erfunden ist Melitta. Von den zwei vollständig erhaltenen Gedichten Sapphos hat Grillparzer das eine, den Hymnus an Aphrodite, frei übertragen und an den Schluß des ersten Aktes gestellt.

Vorbilder waren Goethes „Iphigenie" und „Tasso". Das Thema ist das gleiche wie im „Tasso": das Mißverhältnis des Künstlers zum Leben. Durch sein Verweilen auf erdentrückten Höhen entfremdet sich der Künstler dem Leben und hofft die Seligkeit, die ihm seine Phantasie vorzaubert, in der Wirklichkeit wiederzufinden; doch begeht er einen Fehltritt nach dem andern, wird von dem wirklichen Leben schwer enttäuscht und findet dann auch nicht den Rückweg zu den reinen Freuden der Kunst. Seine besondere Färbung erhält der Konflikt bei Grillparzer dadurch, daß die Dichtergabe einem Weibe innewohnt, dessen natürliche Bestimmung die Liebe ist und das daher von Liebesunglück härter getroffen wird als

der Mann. Wie Grillparzer selbst seine geliebten Mädchen, stattet Sappho ihren Phaon mit allen ersehnten Vorzügen aus und übersieht den großen geistigen Abstand, der bei Phaon wohl Bewunderung, aber nicht Liebe aufkommen läßt, obwohl Sappho nach Absicht des Dichters allen Zauber reifer Weiblichkeit besitzt. Als sie die Erfahrung macht, daß sich nur Gleiches leicht und wohl fügt, ist es zu spät zu ruhigem Verzicht. Eifersucht und verletzter Stolz entfernen sie von ihrem besseren Selbst, so daß sie sich Liebe erzwingen will und mit ihrer Rache diejenigen verfolgt, die einem Naturgebot erliegen, bis ihr Phaon klar macht, daß ihr Handeln ihrer unwürdig ist. Während sich nun der gescheiterte Tasso bei Goethe mit seiner Kunst tröstet, sind für Sapphos weibliches Gemüt Entsagung und Umkehr unmöglich. Sie sieht in ihre Natur einen unheilbaren Zwiespalt gebracht, den nur der Tod ausgleichen kann. So ist ihr die Dichtergabe zum Verhängnis geworden, wie es Grillparzer selbst empfand. „Sappho" ist die Tragödie der genialen Frau, die auf das höchste Frauenglück verzichten muß — ein ganz modernes Problem, das zur Zeit der romantischen Schriftstellerinnen oft erlebt und viel besprochen wurde.

Um für die unausweichliche Tragik des innern Konfliktes seiner Heldin einen symbolischen Ausdruck zu gewinnen, romantisierte Grillparzer die Antike, indem er die Vorstellung, daß der Dichter ein gottgeweihter Priester ist, aufgriff und in ihre letzten Konsequenzen trieb. Wie Schillers Johanna d'Arc führt Sappho freiwillig ihr Vergehen gegen die göttliche Sendung. „Wen Götter sich zum Eigentum erlesen, geselle sich zu Erdenbürgern nicht." Diese Lösung, die der Heldin viel rein menschliche Teilnahme entzieht, ist nicht antik, sondern romantisch (vgl. z. B. Hoffmanns Kunstnovellen). Grillparzer läßt seine Heldin untergehen und verherrlicht in der Gestalt der Melitta den schlichten Sinn, die Beschränkung des Weibes auf seine natürlichen Pflichten; damit stellt er sich freilich wieder in bewußten Gegensatz zu den Romantikern, welche die Emanzipation des Weibes verfochten.

Ungriechisch ist ferner die ganze Behandlung der Liebe; schließlich sind die sozialen Schranken, die zwischen der Sklavin Melitta, ihrer Herrin und Phaon bestehen, kaum angedeutet. Trotz des antiken Kostüms ist also „Sappho" eine moderne Tragödie, moderner noch als Goethes „Iphigenie". Wie bei Goethe ist das äußere Geschehen gering und daher kann Grillparzer die Einheit des Ortes und der Zeit ebenso einhalten. Mit der „Iphigenie" hat „Sappho" auch die maßvolle, metapherreiche und melodische Sprache gemeinsam.

Im **„Goldenen Vlies"** (1821) vereinigte Grillparzer wieder klassische und romantische Elemente. Von der überlieferten Argonautensage wich er vielfach ab. Jasons und Medeas Schicksal interessierte ihn deshalb, weil er sich dem Griechenhelden durch eigene Enttäuschungen in der Liebe verwandt fühlte. Die sorgfältige Begründung von Medeas Unglück machte eine Darstellung der Vorgeschichte notwendig und so wuchs das Werk zu einem „dramatischen Gedicht in drei Abteilungen" an. Der einaktige „Gastfreund" ist nicht lediglich Exposition wie „Wallensteins Lager" von Schiller, sondern eröffnet die Handlung, die die „Argonauten" fortsetzen und „Medea" beendet. Die Einheitlichkeit des „Wallenstein" konnte Grillparzer schon darum nicht erreichen, weil zwischen den einzelnen Teilen

größere Zeiträume liegen und „Medea“ in ganz andere Verhältnisse führt als die vorhergehenden Stücke. Auch steht anfangs Aietes, erst später das Paar Medea und Jason im Mittelpunkte der Handlung. Medea allein stellt äußerlich die Verbindung aller drei Teile her.

Hatte die „Ahnfrau“ die Schicksalsidee in romantischer Verzerrung gezeigt, so ist das „Goldene Vlies“ eine reine Schicksalstragödie im Sinne der antiken Weltanschauung; die übersinnlichen Motive haben in dieser halb märchenhaften Dichtung nur symbolische Bedeutung. Nach Grillparzers pessimistischer Ansicht liegt das Schicksal im Leben selbst, das selbst den reinsten Willen (bei Medea) trübt und den feurigsten Heldengeist (bei Jason) beugt und zermürbt. Wohl schrieb Grillparzer auf die erste Seite der Handschrift Schillers Worte: „Das eben ist der Fluch der bösen Tat, — Daß sie fortzeugend immer Böses muß gebären“, doch reicht Jasons und Medeas Schuld zur Erklärung für ihr furchtbares Los nicht hin und deshalb wirkt der Schluß mit zermalmender Wucht. Der Nachdruck liegt auf der entsetzlichen Enttäuschung gerade des hochfliegenden, ehrgeizigen, wagemutigen Strebens. Anfänglich ist Medea in ihrer ungebändigten Kraft eine herrliche Kampfjungfrau wie Brünnhild in der Nibelungensage. Jedoch das Höchste, wozu die Natur das Weib bestimmt hat, die Liebe, wird ihr zum Verhängnis. Um Jasons willen verrät sie den Vater und das Vaterland und in Griechenland muß sie alle Hoffnungen begraben. Aus dem unvergleichlichen Helden Jason wird aber ein feiger Schwächling, der sein eigenes Unrecht andern zuschiebt und am Schluß als ein Bild des Jammers dasteht. „Trage, dulde, büße!“ schallt ihm aus Medeas Munde entgegen und die traurige Erkenntnis von der Hinfälligkeit der menschlichen Wünsche faßt der Dichter in die Worte:

„Was ist der Erde Glück? — Ein Schatten!
Was ist der Erde Ruhm? — Ein Traum!“

Das Schicksal des Phrixus, des Aietes, Jasons und Medeas veranschaulicht den Zusammenbruch der Lebensideale, die der Dichter als falsch erkannt hat. Ihr äußeres Symbol ist das goldene Vlies; Grillparzer selbst verglich es mit dem Nibelungenhort. In der Hand des Phrixus bedeutet es den Sieg, der den Menschen gegen die Gefahren des Lebens verblendet; dem Phrixus wird er ebenso verhängnisvoll wie für Sappho der Ruhm. Als Ziel der Sehnsucht des Aietes versinnbildlicht das goldene Vlies wie der Ring des Nibelungen bei Wagner den Besitz, in Beziehung auf Jason und Medea Glanz, Ruhm und Liebesglück, die alle nur nichtige Phantasiegebilde sind. Wer danach strebt, verkennt die tückischen Lebensmächte, verstrickt sich in Schuld und scheitert äußerlich und innerlich, da ihn die Folgen seiner Taten von Grund aus verändern. Zu spät und vergebens erflehen Jason und Medea von dem unerbittlichen Schicksal, was allein dem Menschen frommt: „ein einfach Herz und einen stillen Sinn“.

Zu der allgemeinen menschlichen Tragik kommt im „Goldenen Vlies“ noch der Gegensatz von Natur und Kultur. Während Goethe in der „Iphigenie“ den Unterschied zwischen den Barbaren und den Griechen verwischte, arbeitete ihn Grillparzer aufs schärfste heraus. In Kolchis sind die Menschen wild wie die Natur und der Romantik der Landschaft entspricht die Romantik der Weltanschauung,

der Glaube an Zauberei und Spuk. In Griechenland dagegen herrscht maßvolle Menschlichkeit und geistige Klarheit. Freilich hat die Kultur den Sinn der Menschen auch irregeführt, wie das Vorurteil der Griechen gegen die Barbarin Medea zeigt; es ist auch für die Gegenwart typisch. Medeas Unfähigkeit, sich der griechischen Bildung anzupassen, entfremdet sie am meisten ihrem Gatten. Der Gegensatz der Griechen und Barbaren erstreckt sich bei Grillparzer bis auf die Sprache. Die Kolcher stoßen rauh lose gefügte Wortgruppen hervor und ihrer abgebrochenen Sprechweise sind die freien Rhythmen angemessen; die Griechen dagegen sprechen in fließenden Jamben. Medea, die zwischen den Kolchern und den Griechen in der Mitte steht, redet bald in Jamben, bald in freien Rhythmen. Auch mit dem Verfahren, die Personen schon durch ihre Sprache zu charakterisieren, ist Grillparzer ein Vorläufer des modernen Dramas.

Die Gestalt Napoleons zog Grillparzer schon seit seiner Universitätszeit magisch an. Als der große Korse gestürzt war, plante er ein Napoleon-Drama, doch erwies sich der Stoff als ungeeignet. Da lenkte er seine Blicke auf Przemysl Ottokar II., dessen Schicksale mit denen Napoleons manche Ähnlichkeit haben. Eine besonders interessante Übereinstimmung erblickte er darin, daß bei beiden der Umschwung des Glücks mit der Trennung ihrer ersten und dem Eingehen einer zweiten Ehe zusammenfalle. Den größten Reiz hatte aber für ihn der Ottokar-Stoff dadurch, daß er ihn zu einem patriotischen Drama ausgestalten und seiner Liebe zum habsburgischen Kaiserhause Ausdruck geben konnte. So wurde 1823 **„König Ottokars Glück und Ende"** vollendet, aber trotz seiner überdeutlichen dynastischen Tendenz von der Zensur zurückgehalten und erst nach zwei Jahren auf Wunsch des Kaiserpaares aufgeführt. Das Drama fand reichen Beifall, wurde jedoch bald für sehr lange Zeit vom Spielplan abgesetzt, da sich die Tschechen über die unsympathische Behandlung ihres Nationalhelden unmutig zeigten.

Wie Schiller im „Wallenstein" strebte Grillparzer nach einem möglichst engen Anschluß an die Geschichte, da keine Erdichtung die Tatsachen an Wahrheit erreichen könne. Auch wenn sich der Dichter auf eine großzügige Deutung der historischen Überlieferung beschränke, bleibe ihm für seine persönliche Auffassung der Charaktere und der Ursachen des Geschehenen ein genügender Spielraum. Deshalb stürzte sich Grillparzer in eine „ungeheure Leserei" und zog alle einschlägigen Geschichtswerke und Quellen zurate[1]). Mit Vergnügen bemerkte er, daß darin fast alles so bereit lag, wie er es für seine Zwecke brauchte. Freilich ist manches in den Quellen nur angedeutet und dem Trieb zur Erfindung widerstand der Dichter nicht gänzlich.

---

[1]) Das meiste schöpfte er aus der großen Reimchronik des Steirers Ottokar (s. S. 48), dem frühere Forscher ohne rechten Grund den Familiennamen „von Horneck" zuschrieben. Wenn Schiller im „Tell" den befreundeten Geschichtschreiber Johannes von Müller nannte, so ließ Grillparzer seinen Gewährsmann (im dritten Akt) sogar selbst auftreten und legte ihm das herrliche Lob Österreichs in den Mund. An einigen Stellen folgte er ihm wörtlich. Im dritten Akt kommt auch „Katharina Fröhlich, Bürgerskind aus Wien" vor.

Ungeschichtlich ist, wenn Rudolf an dem Hofe zu Prag weilt und der Königin Margareta seinen Schutz angedeihen läßt, wenn Zawisch die Zeltschnüre durchhaut, um seinen König zu demütigen, u. a. m. Erfunden ist auf Grund verschiedener beglaubigter Einzelzüge und Vorfälle die Figur Seyfrieds von Merenberg. In seiner Stellung zu Ottokar erinnert er anfänglich an Max Piccolomini, mit Benesch und Berta bildet er eine ähnliche Gruppe wie Verrina, Berta und Bourgognino im „Fiesco". Andre Motive und wirksame Szenen gewann der Dichter durch zeitliche Verschiebungen. Zawisch näherte sich in Wirklichkeit erst nach Ottokars Tode Kunigunde und heiratete sie. Die Belehnung der Söhne Rudolfs von Habsburg ist um vier Jahre zurückdatiert. Dagegen starb Margareta um zehn Jahre früher und Ottokar weilte nicht an ihrer Leiche.

Viel schwieriger als die Bereicherung des Überlieferten war die Aufgabe, die vielen zeitlich und räumlich weit ausgedehnten Ereignisse in den Rahmen eines Theaterabends zu zwingen. In der Kunst der Vereinfachung und Zusammendrängung ist hier Grillparzer seinem Vorbilde Schiller ebenbürtig.

Als Dramatiker mußte er den Zufall ausschließen; auch wollte er das Walten eines höhern Planes zeigen und damit dem Drama eine innere Einheit geben. Wie Schiller suchte er in der Geschichte nach rein persönlichen Motiven und verfuhr damit ähnlich wie die Heldensage und die populäre Geschichtschreibung, die so häufig politische Begebenheiten ins Familienhafte ziehen. Schon der steirische Chronist ließ alle Schuld Ottokars mit der Verstoßung Margaretas beginnen und leitete von diesem Unrecht all sein Unglück ab. Grillparzer folgte ihm darin um so williger, als er bereits im „Goldenen Vlies" aus einer Freveltat, der Ermordung des Phrixus, eine ganze Reihe von Katastrophen hatte entstehen lassen. Mit Margareta stößt Ottokar sein ganzes Glück zurück und an ihrer Leiche wird er sich dessen reuevoll bewußt. Um auf Margareta noch mehr Licht zu werfen, wies Grillparzer ihrer herzlosen Nebenbuhlerin Kunigunde eine bedeutende Rolle zu und gestaltete Zawisch, von dem die Quellen wenig berichten, zu einem sehr originellen Charakter aus.

Die Art des Dichters erkennen wir auch an der geflissentlichen Hervorkehrung der schlicht menschlichen Züge im Wesen Rudolfs, auf den aller Glanz fällt, und in der moralisierenden Auffassung des geschichtlichen Konfliktes, die (wie die Charakteristik Jasons) von Abneigung gegen ehrgeizige Eroberer beherrscht ist. Wenn im 1. Akt die beängstigende Steigerung von Ottokars Macht und Margaretas Warnung an den „Ring des Polykrates" gemahnen, so wandelt Grillparzer auch später in Schillers Bahnen, indem er Ottokar auf die Stufe von Wallenstein herabdrückt, ja im Gegensatz zu diesem auch innerlich zusammenbrechen läßt. Wie Schillers Held scheitert er nur an seiner Hybris, die ihn die morschen Grundlagen seines Glücks verkennen läßt, und zuletzt übt an ihm Seyfried von Merenberg persönliche Rache wie Schillers Buttler an Wallenstein. Daß sich der ritterliche König am Anfang wie ein von der westlichen Kultur kaum berührter Sarmate benimmt und daß er nach der nur peinlich wirkenden Szene in Rudolfs Zelte so jämmerlich zusammenknickt, empfinden wir heute stärker als die Zeitgenossen Grillparzers als tendenziöse Mache und bei der etwas eitlen Leichenrede Rudolfs sowie der Belehnungsszene ergeht es uns nicht besser.

Die Sprache des „Ottokar" ist viel charakteristischer und realistischer als in den früheren Dramen. Klang der Rede, Satzbau und poetischer Schmuck sind

der Sinnesart und dem jeweiligen Zustand des Sprechenden gut angepaßt. Grill parzer rechnete darauf, daß die vorzüglichen Burgschauspieler seine Absichten mi ihren Mienen und Gesten unterstützen würden, und sparte deshalb an viele. Stellen mit Worten.

In eine etwas frühere Zeit (1213) führt Grillparzers nächstes Drama: „Ein treuer Diener seines Herrn" (1828). Bankban, Statthalter von Ungarn, treibt hier die Untertanenpflicht ins Grenzenlose. Er erträgt nicht nur die Belei digungen seines Widersachers, weil dieser der Schwager des Königs ist, sondern duldet auch still, als sich sein Weib, um nicht Beute des Frevlers zu werden, den Tod gibt, ja er widersetzt sich seinen Verwandten, die das Verbrechen mit Gewalt rächen wollen, und rettet den Schuldigen sowie den kleinen Prinzen. Eine solche Selbstverleugnung wirkt heute als würdelos und übertrieben. Die dramatische Technik dieses Stückes ist allerdings bewundernswert.

Mit **„Des Meeres und der Liebe Wellen"** (1831) kehrte der Dichter nach dem alten Hellas zurück. Er schöpfte die Sage von Hero und Leander, die Schiller in einer pathetischen Ballade behandelt hatte, aus einem spätgriechischen Gedicht des Musaios (5. Jhd. n. Chr.). Der Stoff war episch-lyrischer Art: Leander geht nur dadurch zugrunde, daß der Sturm die Lampe verlöscht und die Wogen ihn an den Felsen treiben. Das ist traurig, doch fehlt die innere Begründung, die erst das Gefühl der Tragik erzeugt. Schon im Volkslied von den zwei Königskindern (S. 68) ist es eine neidische Nonne, die die Kerzen auslöscht, damit der Jüngling den Weg durch die Wogen nicht finde. Dieser Anregung folgend, romantisierte Grillparzer die Antike, wie er es in der „Sappho" getan hatte. Er faßte die Priesterin der Liebesgöttin wie eine katholische Nonne auf und begründete die ungriechische Härte des Keuschheitsgelübdes mit dem Einfluß des nahen Orients. Dadurch wird aus dem Kampf der Leidenschaft mit den Elementen ein Kampf der asketischen Weltanschauung gegen natürliche Menschenrechte und die religiöse Strenge tritt als Gegenmacht zu Wind und Wellen. Der Gegenspieler Heros ist ihr Oheim, der Priester. Er ist beschränkt, ohne eigentlich Fanatiker zu sein. Da er den Tod der Nichte nicht beabsichtigt und Leander nur durch seine Verwegenheit, die vor keiner Gefahr zurückschrickt, seinen Tod herbeiführt, ist die Katastrophe im Grunde undramatisch und der etwas pompöse Titel — eine Redewendung des Musaios — nicht ganz unberechtigt. Die allgemein bekannte Sage setzte hier der innerlichen Motivierung eine unübersteigbare Schranke.

Was dem Werke an dramatischer Folgerichtigkeit abgeht, ersetzt der Dichter reichlich durch feinste Seelenschilderung. An Hero wollte er zunächst zeigen, wie die Natur über mönchische Regeln siegt. Hero ist die Natur in ihrer unberührten Frische, gewohnt, nur ihrem Herzen zu folgen. Nur Unerfahrenheit und die drückende Enge des elterlichen Heims haben sie bewogen, ihre Bestimmung im Dienste der Göttin zu sehen. Das neue Gefühl der Liebe verwirrt sie, aber der natürliche Trieb des Herzens, der alle ihre jungfräuliche Zurückhaltung überwindet, führt sie zur Erkenntnis, daß ihr Entschluß ein Irrtum war. Der unlösliche Konflikt ihrer Liebe mit ihrer Stellung und die daraus erwachsenden Gefahren kommen ihr in ihrem Glücke gar nicht in den Sinn. Aus dieser vollkommenen Naivität

erklärt sich ihr unvorsichtiges Verhalten im vierten Akt, durch das sie den Geliebten und sich selbst verdirbt. Um nicht den Schluß der „Sappho“ zu wiederholen, läßt der Dichter seine Heldin wie schon in der „Ahnfrau“ die Braut des Jaromir und wie Kleist seine Penthesilea an dem Übermaß ihres Leides eines poetischen Todes sterben. An ihrem Untergang bewahrheitet sich Grillparzers Lehre von dem menschenfeindlichen Schicksal: Hero wird wie Schillers Thekla das Los des Schönen auf der Erde zuteil. Zu ihrer keuschen Innerlichkeit bildet die begehrliche Dienerin Janthe, zu dem anfangs schwermütigen, später tollkühnen Leander sein humoristisch behandelter Freund Naukleros einen reizvollen Gegensatz. Liebliche idyllische Szenen und herrliche symbolische Einzelzüge verbreiten über das Drama die zarteste Stimmung. Es ist die schönste deutsche Liebestragödie und kann sich selbst mit Shakespeares „Romeo und Julia“ messen.

Der erste Plan des dramatischen Märchens **„Der Traum ein Leben“** (1834) geht in die Zeit der „Ahnfrau“ zurück und wie diesem Stück merkt man der Traumdichtung den Einfluß der Wiener Volksbühne deutlich an: das orientalische Kostüm, romantische Abenteuer, häufige Verwandlungen und prächtige Ausstattung, buntes Volksgewühl, Mitwirkung der Musik. Mit Calderons Drama „Das Leben ein Traum“ hat Grillparzers Werk nur den ähnlichen Titel, das Versmaß (den vierfüßigen Trochäus) und die Lehre von der Nichtigkeit der irdischen Güter gemeinsam. Das Gerüst der Handlung ist aus Voltaires Roman „Le blanc et le noir“ genommen. Wie der französische Aufklärer die phantastischen Begebenheiten als einen Traum darstellte, so sind sie bei Grillparzer bloße „Schattenbilder des Lebens“. Von der romantischen Traummystik, die im Traum eine höhere Wirklichkeit sieht, behielt Grillparzer nur die wissenschaftliche Wahrheit bei, daß uns die Träume in der Tat über uns selbst aufklären und zur Selbstbesinnung treiben können. Rustans Traum im Schlafe setzt seine wachen Träume von Sieg und Ruhm fort. Seine Vorstellungen und Erinnerungen an wirklich Erlebtes nehmen halluzinatorische Deutlichkeit an, verdichten und kombinieren sich eigenartig zu einer fortgesetzten Handlung mit verderblichem Ausgang. Zanga wird zur zweiten Hauptfigur des Traumstückes, der alte Massud und der Fürst von Samarkand, von dem Zanga erzählt hat, verschmelzen zu der Gestalt des Königs, aus Mirza wird Gülnare, aus dem verhaßten Osmin der Mann vom Felsen, aus dem Nachbar Kaleb und dem Derwisch, dessen Harfentöne Rustan eingeschläfert haben, der alte Kaleb. Die Überstürzung der Ereignisse, das Schwankende mancher Gestalten, die Hilflosigkeit Rustans in verschiedenen Lagen, das Erwachen beim Sturz in den Abgrund und viele andre Eigentümlichkeiten zeigen Grillparzer als Meister in der Traumpsychologie. Ausgezeichnet ist der Übergang aus der Traumwelt in die wirkliche Welt eingeleitet. Wie wir uns zuweilen, besonders gegen Morgen, wenn der Traum unzusammenhängend wird, bewußt werden, daß wir träumen, so dämmert in der Mitte des vierten Aktes in Rustan beim dreimaligen Schlagen der Uhr das Bewußtsein der Unwirklichkeit seiner Erlebnisse vorübergehend auf. Die Qualen, die er auf dem Wege über Verbrechen zur Höhe und bei seinem Sturz erleidet, klären ihn darüber auf, wie wenig er zu einem Eroberer geschaffen ist und daß nur des Innern stiller Friede und ein gutes Gewissen das irdische Glück

gewährleisten, während die Größe gefährlich und der Ruhm ein leeres Spiel ist. Man hat zuweilen Rustan den Faust Grillparzers genannt; freilich gleicht er weit weniger dem philosophischen Stürmer im ersten Teil von Goethes Dichtung als dem resignierenden Faust des zweiten Teils. Eine merkwürdige Ähnlichkeit mit „Traum ein Leben" hat Ibsens „Peer Gynt".

Von der volkstümlichen Märchenkomödie hat auch das Lustspiel **„Weh dem, der lügt!"** (1838) manches angenommen. Die Handlung besteht in der Lösung einer schwierigen Aufgabe, wobei der schlaue Held seine Gegner übertölpelt. Zeit und Ort sind sehr frei behandelt, die Ereignisse folgen Schlag auf Schlag wie in „Traum ein Leben", alle Gefahren werden glücklich überwunden, die letzte und größte durch einen wunderbaren Zufall, und der Held gewinnt dabei ein holdes Weib. Die üblichen Unwahrscheinlichkeiten solcher Stücke sind bei Grillparzer um so größer, als sein Drama nicht in eine Märchenwelt führt, wo wir nach Zeit, Raum und Psychologie wenig fragen, sondern auf historischen Boden. Die Abenteuer des Koches Leon sind mit vielen Abänderungen der lateinischen „Geschichte der Franken" von Gregor von Tours entlehnt. Wie im „Goldenen Vlies" stehen einander Kultur- und Naturmenschen gegenüber. Während die Germanen am Rhein noch ein halbwildes Volk sind, ja Galomir dem Tier näher ist als dem Menschen, sind die Franken bereits Christen und zivilisiert. In Atalus schuf Grillparzer in boshafter Laune einen Typus der eingebildeten, gänzlich unbrauchbaren Adeligen, wie sie im vormärzlichen Österreich gediehen. Die vornehmen Besitzer der Logen im Burgtheater fühlten sich durch diese Figur nicht mit Unrecht verhöhnt. — Doch Grillparzer gab sich mit der rein stofflichen Spannung und mit satirischem Spott nicht zufrieden. Indem er seinen Leon unter das strenge Gebot der Wahrheit stellte, beleuchtete er an seiner und des Bischofs Entwicklung die ernste Frage nach den Grenzen der Wahrheitsliebe. Leon, der sich anfangs dem Befehle seines Bischofs nur widerwillig und äußerlich fügt, wird durch das Naturkind Edrita bekehrt und macht die Erfahrung, daß man mit Wahrheit und Gottvertrauen weiter gelangt als mit verhüllten Lügen. Der Bischof dagegen ist im ersten Aufzug ein Fanatiker der Wahrheit, zuletzt aber muß er sich damit abfinden, daß die Lüge aus der unvollkommenen Welt nicht ganz zu verbannen ist. In der „Wildente" hat Ibsen dieses Problem ernster und kraftvoller dargestellt.

Die letzten drei Dramen Grillparzers, die erst aus dem Nachlaß erschienen sind, lassen erkennen, daß sich der Dichter durch die Rücksicht auf die Bühne nicht mehr gebunden fühlte. „Libussa" und „Ein Bruderzwist in Habsburg" sind locker komponiert und das gedankliche Element drängt sich auch in der „Jüdin von Toledo" stark vor. Als das ideenreichste Werk Grillparzers kann die halb märchenhafte **„Libussa"** gelten, der „Gründung Prags" von Brentano durch ihre klassische Ruhe entgegengesetzt und als Kunstwerk hoch überlegen. Das Verhältnis von Primislaus und Libussa hat Grillparzer nach den Erfahrungen seiner Bräutigamszeit gestaltet. In beider Herzen kämpft der Stolz mit der Liebe, sie streiten mit Rätseln gegeneinander und sind schon wie Grillparzer und Kathi Fröhlich nahe daran, auseinanderzugehen; da siegt aber bei Primislaus die Liebe und die von ihm erregte Eifersucht überwindet auch Libussas Widerstand. Sie vermählt sich mit Primislaus

und ordnet sich ihm freiwillig unter, wie es ihrem Geschlecht ziemt. Der Dichter benützt ihren Konflikt, um das Verhältnis von Mann und Weib nach allen Seiten hin zu beleuchten. Das Liebesspiel in den mittlern drei Akten zeigt eine lustspielmäßige Färbung, während die umrahmenden Aufzüge tragisch gehalten sind. Mit Anschluß an die überlieferte Sage führte Grillparzer die Gestalt Libussas ähnlich aus wie Sappho, Medea und Hero. Als überirdische Wesen, denen die höheren Mächte ihren Willen kundtun, verkörpern Libussa und ihre Schwestern echt romantisch die höchste Weisheit der unbewußten Natur und zugleich die Poesie, die über dem wirklichen Leben schwebt und in seinem niedrigen Getriebe zugrundegeht. Das Schicksal Libussas ist dem Dichter ein Symbol für den Gegensatz der Kultur zur Natur, der ihn so oft beschäftigt hat. Hier steht er ganz auf der Seite Rousseaus: Libussa, die die göttliche Natur in sich trägt, sieht in dem Übergang ihres Volkes zur Kultur, als deren Pionier Primislaus auftritt, eine Verdrängung der edlen Triebe durch selbstsüchtige Begierden und prophezeit eine Zeit, da „das Edle schwindet von der weiten Erde". Dann werde die Weltherrschaft von den Germanen auf die Slawen übergehen. Doch schloß der Dichter nicht mit diesem traurigen Bilde, sondern ließ den Blick der Prophetin über seine Zeit, die er in materiellen Interessen versunken sah, in noch fernere Zukunft schweifen. Die Menschen werden die göttliche Stimme in ihrer Brust wieder vernehmen, Liebe und Demut werden wieder herrschen und die Zeit der Seher und Begnadeten wird wiederkehren. In den Visionen Libussas und in zahlreichen Sentenzen von schärfster und edelster Fassung hat der Dichter sein politisches Glaubensbekenntnis niedergelegt.

Eine große Vorliebe hatte Grillparzer zeitlebens für Lope de Vega; ein ganzer Band von Studien über den spanischen Dramatiker gibt Kunde davon. In der **„Jüdin von Toledo"** arbeitete er ein Drama Lopes so stark um, daß wir es als sein Eigentum betrachten müssen. In keinem seiner Stücke ist er dem modernen Drama näher gekommen. In der Jüdin Rahel schilderte er ein sittlich verkümmertes Wesen, das die Verführung als kindisches Spiel betreibt. Sie erweckt in dem Könige die sinnliche Leidenschaft, die er weder früher noch durch seine prüde Gemahlin kennen gelernt hat, und die Macht der Sinne besiegt alle Bedenken der Tugend. Erst als sie ermordet vor ihm liegt, verfliegt zugleich mit dem sprühenden Reiz des Lebens aller Zauber und er kehrt reumütig zu seiner Pflicht als Gatte und Herrscher zurück.

„Ein Bruderzwist in Habsburg" ist das dritte Drama Grillparzers aus der Geschichte der österreichischen Länder. Wie im „Ottokar" führt uns der Dichter in eine kritische Zeit, in die Wirren, die dem 30jährigen Kriege unmittelbar vorangingen, und zwar fesselt seine Aufmerksamkeit vor allem der Zwiespalt innerhalb der kaiserlichen Familie. Der Schwerpunkt liegt in der Charakteristik Rudolfs II., dem sich der Dichter geistig eng verwandt fühlen konnte. Ohne Rücksicht auf die dramatische Wirksamkeit läßt er ihn lange Reden halten und macht so das Stück zu seinem eigenen politischen Vermächtnis. Auch die lose gefügte Handlung dient in erster Linie dem Zweck, von dem eigenartigen Charakter des Kaisers ein genaues Bild zu entwerfen. Wie Grillparzer selbst leidet Rudolf an Willensschwäche. Ein Übermaß von weicher Innerlichkeit und grübelndem Denk-

macht ihn wie Shakespeares Hamlet für die harten Aufgaben seines Berufes unfähig. Während die religiösen und politischen Unruhen eiserne Tatkraft erfordern, sitzt Rudolf, mit Erforschung der Gestirne und tiefsinnigen Betrachtungen beschäftigt, als weltfremder Sonderling auf dem Throne und sieht tatenlos zu, wie ihm die Macht entgleitet und das Reich der Auflösung entgegengeht. Nur einmal, seinem entarteten Sohne Don Cäsar gegenüber, rafft er sich zu entschlossenem Handeln auf und verfällt dabei ins andre Extrem. Um sein Ebenbild sympathischer zu machen, zeigt der Dichter, ohne auch hierin die geschichtliche Wahrheit erheblich zu verletzen, wie die andern, die über Rudolfs Unschlüssigkeit klagen, nicht weniger unzulänglich sind. Der tatenfrohe und regsame Matthias erleidet einen Mißerfolg nach dem andern, während der gutmütige Maximilian verständig genug ist, sich von der Politik, deren Schwierigkeiten er nicht gewachsen ist, fernzuhalten. Auch von dem vergnügungslustigen Leopold ist keine Rettung zu erwarten. Ferdinand aber, der den entschlossenen Verteidiger des Kaisertums und des alten Glaubens spielt, ist in Wirklichkeit nur ein unselbständiges Werkzeug einer fanatischen Partei und das Resultat seiner unklugen Energie ist der entsetzliche Krieg. Zuletzt meldet sich Oberst Wallenstein an, der Mann, vor dessen selbständigem Willen Ferdinand erzittern soll.

Von den zahlreichen dramatischen Fragmenten, die sich in Grillparzers Nachlaß gefunden haben, sind die zwei Akte einer „Esther" das bedeutendste. In der Heldin hat der Dichter eine seiner reizvollsten Frauengestalten geschaffen, in Haman und den andern Höflingen bekannte Persönlichkeiten vom Wiener Hofe witzig satirisiert. Als selbständige dramatische Szene war wohl die Unterredung zwischen Hannibal und Scipio vor der Schlacht bei Zama gedacht. Sie charakterisiert mit knappen Zügen treffend die beiden Feldherren und ihre Völker und gemahnt an die Szene zwischen Ottokar und Rudolf von Habsburg auf der Insel Kaumberg: der deutsche Kaisergedanke wird auf das alte Rom übertragen.

Ein Bekenntniswerk wie der „Bruderzwist" ist Grillparzers meisterhafte Novelle „Der arme Spielmann" (1848). Auch hier ist der Held ein willenskranker Träumer.

Als ein großes Kind geht Jakob durch die Welt und verschuldet durch sein unpraktisches Wesen selbst den Verlust seines Vermögens und seiner Braut. Aber auch als er zum Bettler geworden ist, fühlt er die Schwere seines Schicksals nicht, da er die Welt in verklärendem Lichte schaut. Während die Spaziergänger sein Geigenspiel für ein unbeholfenes Kratzen halten müssen, glaubt er, darin seine ganze Seele zu offenbaren. Schließlich macht die Menschenliebe aus dem Schwächling einen Helden; er stirbt in heitern Phantasien an einer Erkältung, die er sich als wackerer Retter aus der Gefahr einer Überschwemmung zugezogen hat. Einen kräftigen Gegensatz zu Jakob bildet seine ehemalige Braut Barbara, die idealisierte „resche" Wienerin. Die warme Liebe des Dichters zum Volke bekundet die Schilderung des Volksfestes am Anfang.

Weit früher entstand Grillparzers andere Novelle „Das Kloster bei Sendomir". Sie läßt sich in ihren romantischen Motiven und Schauern mit der „Ahnfrau" zusammenstellen. Auch hier ist der Schauplatz ein düsteres altes Schloß; ein Gatte ermordet seine ehebrecherische Frau und büßt als Mönch. G. Hauptmann hat diese Erzählung in seiner „Elga" dramatisiert.

Beide Novellen fesseln durch ihre lyrische Stimmung, auf der ja zum guten Teil auch der Reiz der Dramen Grillparzers beruht. Um so merkwürdiger ist es, daß sich in der Menge seiner lyrischen Gedichte nur wenig Vollendetes findet. Sein scharfer Verstand, der der dramatischen Form zugute kommt, schädigt im Verein mit der wachsenden Verbitterung den unmittelbaren Erguß des Gefühls und der Vers wird hart und unmelodisch. Am reinsten ist die Stimmung in den Hymnen an die Tonkunst, wie „Die Musik" und „Zur Enthüllung von Mozarts Standbild". Unter den autobiographischen und betrachtenden Gedichten heben sich außer den schon genannten heraus: Der Genesene, Inkubus, Abschied von Wien, Die tragische Muse, Dezemberlied. Von den patriotischen seien noch „Die Vision" und „Ein altes Lied" nachgetragen. In Hunderten von Epigrammen ließ Grillparzer seiner galligen Laune die Zügel schießen; sie haben manches politische Schlagwort hergegeben.

Mit Grillparzer bekannt und in seiner Geistesrichtung nahe verwandt war der Wiener Ferdinand **Raimund** (1790—1836). Er entlief vom Zuckerbäckerhandwerk zur Bühne, wurde, nachdem er seine Lehrjahre in verschiedenen Provinzstädten durchgemacht hatte, am Theater in der Leopoldstadt angestellt und war besonders in komischen Rollen beliebt. Auf Gastspielreisen trug er seinen Ruhm über die Grenzen Österreichs hinaus. Allmählich ging Raimund vom Schauspieler zum Dichter über und mit dem „Diamanten des Geisterkönigs" (1824) lieferte er eine selbständige Posse. Literarischen Wert hat erst „Das Mädchen aus der Feenwelt oder der Bauer als Millionär". Trotz seiner großen Begabung für das Komische neigte Raimund wie Grillparzer zur Schwermut; herbe Schicksalsschläge sowie manche Verdrießlichkeiten verbitterten ihn früh und diese Stimmung färbte seine spätern Stücke. Zwei von ihnen machen seine Bedeutung aus: „Der Alpenkönig und der Menschenfeind" (1828) und „Der Verschwender" (1834). Beide wurden enthusiastisch aufgenommen, doch waren die Zeiten der naiven Märchenpoesie vorüber und die Gunst des Publikums neigte sich dem Spötter Nestroy zu. Raimunds Trübsinn steigerte sich zum Verfolgungswahn, und als ihn auf seinem Gute Gutenstein in Niederösterreich ein Hund biß, beging er aus unbegründeter Furcht, das Tier könnte toll sein, Selbstmord.

Während Grillparzer ein erklärter Gegner der Volksdichtung war, obwohl er sich vom Wiener Lokalstück manche Anregung holte, kam Raimund über die Märchenkomödie mit ihren bekannten Typen und Motiven selten hinaus und blieb auch in der Technik der Zauberposse befangen. Die Grenzen seines Talents erkennend, sah er seinen Beruf darin, die Volksbühne zu veredeln, indem er sie von Roheiten und Albernheiten befreite und gegenüber der ganz äußerlichen Romantik seiner Vorgänger das Seelische stärker betonte. Wenn die Romantiker von ihrer Sehnsucht ins Wunderreich getrieben wurden, zog Raimund die Geisterfürsten, Feen, Genien und Zauberer herab und machte aus ihnen idealisierte Wiener. Ihre Beteiligung an den menschlichen Schicksalen ermöglicht eine phantastische und ergötzliche Handlung, wie sie das Wiener Publikum liebte, und dient dem lehrhaften Zweck, einfache Wahrheiten zu veranschaulichen. Manche Szene entsteht dadurch, daß eine bildliche Redewendung durch allegorische Figuren in

Handlung umgesetzt wird. So verläßt im „Bauer als Millionär“ die Jugend den reich und protzig gewordenen Wurzel und fortan begleitet ihn das grämliche Alter; zuletzt, als er zum Aschenmann hinabgesunken ist, tröstet ihn die Zufriedenheit. Das Beste leistete Raimund in den Gestalten, die er ohne poetische Umformung aus dem Wiener Leben auf die Bühne brachte. Besonders glückten ihm die Leute aus dem Volke, denen er ihren Dialekt belassen konnte, während sich seine gebildeten Personen meist in einem gespreizten, unnatürlichen Hochdeutsch ausdrücken. In seinen besten Stücken drängte er das Zauberwesen zurück und verlieh seinen Gestalten den eigenen tiefen Humor. „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ gehört in die Nachfolge von Shakespeares „Timon von Athen“ und Molières „Misanthrope“.

Rappelkopf, ein im Grunde gutmütiger Mensch, spielt, von falschen Freunden betrogen, den Menschenfeind und flieht, da er sich von allen verraten glaubt, in die Wildnis. Ein mächtiger Berggeist verwandelt ihn in seinen Schwager, den seine Frau zum Beistand herbeigerufen hat, und nimmt selbst Rappelkopfs Gestalt an. Durch das Verhalten seiner Familie und seiner Hausgenossen wird Rappelkopf von ihrer Liebe überzeugt, an dem Wüten seines Doppelgängers erkennt er die ganze Sinnlosigkeit und Abscheulichkeit seines Treibens.

Mit Raimunds „Verschwender“ erstieg das Wiener Volksstück den Gipfel. Die Fee Cheristane liebt und beschützt den reichen Flottwell. Da sie voraussieht, daß ihn sein Leichtsinn zugrunderichten wird, erbittet sie sich, auf immer von ihm scheidend, ein Jahr seines Lebens; es ist das fünfzigste, das ihn an den Bettelstab bringen wird. Während der Alpenkönig den Menschenfeind durch das Bild seines frühern Wesens bekehrt, wird im „Verschwender“ das verschenkte Jahr als Bettler verkörpert, tritt dem Helden als warnende Zukunft entgegen und lockt aus ihm nach und nach listig einen kleinen Schatz heraus, der ihn zuletzt, als er gänzlich verarmt ist, vor dem Ärgsten bewahrt. Die rührendste Figur dieses Dramas ist aber Valentin in den ersten Akten Flottwells Bedienter, im dritten Tischler und Haupt einer vielköpfigen Familie. Er allein hat dem guten Herrn Treue und Dankbarkeit bewahrt. Eine Prachtgestalt ist auch seine resolute Frau Rosel.

Wie die Vorgänger streute Raimund in seine Stücke Couplets ein, die er zum Teil selbst vertonte. Viel zitiert werden das „Aschenlied“ Wurzels und Valentins „Hobellied“ („Da streiten sich die Leut’ herum“). Auch zwei Lieder werden heute noch gesungen: „Brüderlein fein“ (aus dem „Bauer als Millionär“) und „So leb’ denn wohl, du stilles Haus!“ (aus dem „Alpenkönig“).

Eine ähnliche Entwicklung vom beliebten Schauspieler zum Dramatiker wie Raimund nahm sein rühriger Nebenbuhler Johann **Nestroy** (1801—1862). Seine ältesten Possen, auch noch sein berühmtestes Stück, „Der böse Geist Lumpacivagabundus“ (1833), unterscheiden sich in der Anlage wenig von den Raimundschen, doch fehlt schon ihnen die Naivität, die einem derben, oft zynischen Witz und einer erbarmungslosen realistischen Schilderung des Lebens gewichen ist. Leider rang sich Nestroy nicht zu einer idealen Auffassung seines Berufs durch, sondern blieb zumeist bei der verneinenden Satire und der höhnenden Parodie stehen und zersplitterte sein außerordentliches Talent für das Komische in einer eilfertigen Produktion nach dem Bedarf der lachlustigen Zuschauer.

So sind von seinen Possen im engern Sinne nur wenige geblieben: Zu ebener Erde und erster Stock, Das Mädl aus der Vorstadt, Einen Jux will er sich machen, Liebesgeschichten und Heiratssachen, Der Zerrissene (eine Verspottung des Weltschmerzes). Schon in diesen Stücken finden sich Ansätze zu einem neuen, realistischen Volksdrama; noch näher rückt Nestroy in einigen bürgerlichen Sittenstücken aus seiner letzten Periode an seinen großen Nachfolger Anzengruber heran, so im „Alten Mann mit der jungen Frau" und namentlich im „Kampl" mit der glänzend gelungenen Figur des Titelhelden. Ein scharf satirisches Bild des Sturmjahres 1848 gab er in der kecken politischen Komödie „Freiheit in Krähwinkel".

Neben den Namen Grillparzer und Raimund drang der des Schlesiers Josef Freiherrn von **Zedlitz** aus Österreich hinaus. Sein Ruhm gründet sich auf die „Totenkränze" (1827), einen Zyklus von Elegien in dem fremdartigen Gewande der Kanzone. Die Einkleidung weist auf Schubarts „Fürstengruft" und ihr Vorbild bei Klopstock zurück.

Der Genius des Grabes führt den Dichter an die Särge großer Toten: der Feldherren Wallenstein, Napoleon und Erzherzog Karl, der berühmten Liebespaare Petrarca und Laura, Romeo und Julia, der Dichter Tasso, Shakespeare und Byron, dem Zedlitz das meiste verdankte, schließlich an die Gräber menschenfreundlicher Staatsmänner, wie Josefs II. und Maximilians von Bayern. Er preist ihren Ruhm, doch lehren ihn ihre Schicksale, daß weder Heldenehre noch Liebe noch Kunst noch humane Tätigkeit das Glück verbürgt. „Sie hat verzehret das Feuer, das auch sie einst treu genähret." Doch läßt sich der Dichter durch diese trübe Erkenntnis nicht zu dem Weltschmerz eines Byron verleiten, sondern schöpft daraus den „festen Mut, die Wirklichkeit zu tragen", den Lohn in dem idealen Streben selbst zu suchen.

In dem Lobe Napoleons hatte Zedlitz auch unter den Deutschen mehrere Vorgänger, darunter Heine. Einen Gedanken, den die letzten Strophen von Heines Ballade „Die Grenadiere" andeuten, führte Zedlitz in der „Nächtlichen Heerschau" effektvoll aus. Das Gedicht wurde in viele Sprachen übersetzt. Was Zedlitz sonst geschrieben hat, ist leblose Epigonenkunst.

Der Einfluß der Romantik brachte auch in das geistige Leben Prags mehr Bewegung. Bis zum Jahre 1848 wirkten hier deutsche und tschechische Forscher und Schriftsteller in friedlichem Wetteifer nebeneinander. Ein Zeichen des guten Einvernehmens ist eine Reihe deutscher Dichtungen, in denen Sagen und historische Helden der Tschechen besungen werden. Besondere Anerkennung wurde dem romantischen Epos „Wlasta" des Pragers Karl Egon **Ebert** zuteil. Die Heldin, bekannt aus Grillparzers „Libussa", führt ihre Amazonen zum Kampfe gegen die Männer. Einige Balladen Eberts im Stile Uhlands gehören noch heute zum festen Bestand der Lesebücher, so „Schwerting, der Sachsenherzog", „Frau Hitt", „Der Sänger im Palast".

4. Das silberne Zeitalter der deutschen Literatur. — Von der Julirevolution 1830 bis um 1885.

Österreichische Herrscher: Ferdinand I. 1835–1848, bis 1916 Franz Josef I., bis 1918 Karl I. — Preußische Herrscher: Friedrich Wilhelm III. bis 1840, Friedrich Wilhelm IV. bis 1861, Wilhelm I. bis 1888 (seit 1871 deutscher Kaiser), 1888—1918 Wilhelm II. In

Frankreich wird 1830 durch die Juli-Revolution der Bourbone Karl X. gestürzt und der „Bürgerkönig" Ludwig Philipp von Orleans auf den Thron erhoben, die Verfassung im volkstümlichen Sinne ausgestaltet. 1848 führt die blutige Februar-Revolution zur Errichtung der Republik, doch schon 1852 wird Napoleon III. durch Volksabstimmung Kaiser. Nach seiner Gefangennahme bei Sedan 1870 wird Frankreich zum drittenmal Republik. 1914–1919 der Weltkrieg.

Weder in nationaler noch in politischer Hinsicht waren die Ergebnisse der Befreiungskriege durchaus erfreulich. In den meisten Ländern, Österreich und Preußen voran, wurde der absolutistische Druck härter fühlbar als in der Napoleonischen Zeit, und da die Fürsten durch die Bestrebungen nach nationaler Einheit ihre Throne gefährdet sahen, verfolgten sie die Patrioten ebenso wie die Anhänger der neuen liberalen Partei. So erklärt es sich, daß im deutschen Bürgertum die Stimmung gegen Frankreich umschlug. Besonders seit der Julirevolution liebten es die Liberalen, den französischen Verfassungsstaat gegen die deutsche Rückständigkeit auszuspielen. Auch die Lehren der französischen Sozialisten (Saint Simon, Louis Blanc, Proudhon) fanden in Deutschland Anklang. Die Regierungen begegneten der allgemeinen Mißstimmung mit noch strengern Polizeimaßregeln: die Zensur wurde verschärft, die Turnerschaft und die Burschenschaft verfolgt, viele Hunderte ehrenwerter Männer als „Demagogen" eingekerkert oder ihres Amtes entsetzt. Endlich machte sich, wieder unter dem Einfluß Frankreichs, die Erbitterung des Bürgertums 1848 in den meisten deutschen Staaten gewaltsam Luft. Die Revolution hatte anfänglich Erfolge (Frankfurter Parlament), doch der Widerstreit zwischen Österreich und Preußen verhinderte die nationale Einigung und Friedrich Wilhelm IV. lehnte die deutsche Kaiserkrone ab. Neue Aufstände wurden niedergeworfen und nun setzte in Deutschland und in Österreich die Reaktion noch rücksichtsloser ein. Mit Tod, Kerker oder Verbannung wurden die Barrikadenkämpfer bestraft, die freiheitlichen Errungenschaften gingen zum großen Teil wieder verloren. Eingeschüchtert und der langen Kämpfe müde, zogen sich die meisten Gebildeten von der Politik zurück.

Die revolutionäre Stimmung wich immer mehr der nationalen Begeisterung, die bei der Schillerfeier 1859 einen mächtigen Ausdruck fand. Unter dem schwachen und unentschiedenen Preußenkönig Friedrich Wilhelm IV. machten die Einheitsbestrebungen zunächst keine Fortschritte und Frankreich unter Napoleon III. hatte immer noch das Übergewicht in Europa. Erst als Wilhelm I. den Thron bestieg und in Bismarck einen genialen Berater gewann, kam es zu dem unvermeidlichen Kampfe zwischen Preußen und Österreich um die Vorherrschaft in Deutschland. 1866 wurde Österreich geschlagen und aus dem Deutschen Bunde hinausgedrängt, Preußen zog eine Anzahl von Staaten ein und schloß mit andern den „Norddeutschen Bund", mit den süddeutschen Staaten ein geheimes Waffenbündnis. Der Sieg von 1870/71 vollendete den Zusammenschluß der deutschen Staaten zum Deutschen Reich unter Preußens Führung. Parallel ging die Ausgestaltung aller deutschen Länder und Österreichs zu konstitutionellen Staaten. So sahen die alten Freiheitskämpfer im Deutschen Reiche auch ihre politische Sehnsucht erfüllt.

Nicht minder wichtig als die politischen Ereignisse ist für die Literatur der ungeheure wirtschaftliche Aufschwung. Ungefähr 1830, als die liberale Bewegung allgemeiner wurde, begann auch das Maschinenzeitalter und die Fortschritte der Technik verwandelten Deutschland allmählich aus einem Ackerbaustaat in einen Industriestaat. Die Naturwissenschaft wendete sich von unfruchtbaren metaphysischen Spekulationen immer mehr ab und ihre praktischen Errungenschaften gestalteten das ganze Leben um. Im besondern kommt die Verwendung des Dampfes (1835 erste Dampfbahn von Nürnberg nach Fürth), der Elektrizität, des Magnetismus und des Lichtes (Photographie) sowie die chemische Produktion in Betracht. Verkehr und Handel hoben sich zu ungeahnter Höhe, es entwickelte sich das Großkapital und die Unterschiede zwischen den Unternehmern und ihren Angestellten drängten die früheren Gegensätze zwischen Adel und Bürger-

tum immer mehr zurück. Ferd. Lassalle organisierte, durch die Schriften von Karl Marx angeregt, die deutsche Arbeiterschaft zur sozialdemokratischen Partei und seither steht die „soziale Frage" im Mittelpunkt der innern Politik. Charakteristisch ist für die moderne Kultur auch ihre Internationalität; die nationalen Besonderheiten wurden, namentlich in den großartig wachsenden Städten, immer mehr verwischt.

In der politischen und wirtschaftlichen Entwicklung der deutschen Länder zeigte sich trotz aller Begeisterung für menschheitliche und nationale Ideale immer entschiedener die Richtung auf das Reale und Praktische. Darin liegt der Hauptgrund für die Auflösung der Romantik[1]). Sie setzt, wie bereits an einigen Dichtern gezeigt wurde, schon in den Zwanzigerjahren ein und schreitet seit 1830 unaufhaltsam vorwärts. In der Philosophie erwuchs der romantischen Subjektivität und Willkür ein gefährlicher Gegner in dem Vernunftmenschen Hegel. Er lehrte alles Sein als gesetzmäßiges Werden betrachten und steuerte damit der Sehnsucht nach entschwundenen Zeiten. Zwar ist nach Hegel alles Wirkliche vernünftig, aber auch nur Vernünftiges wirklich, d. h. bleibend. Die Liberalen leiteten daraus die Berechtigung ab, sich gegen überlebte Lebens- und Staatsformen aufzulehnen. Noch bedeutsamer war, daß Hegels Schüler David Strauß, Ludwig Feuerbach u. a. die Entwicklungsidee auf das religiöse Gebiet übertrugen und an den christlichen Überlieferungen und Dogmen eine zersetzende Kritik übten. An die Stelle der romantischen Frömmigkeit trat immer mehr die Ablehnung alles Übersinnlichen und als Rückschlag gegen den weltfernen philosophischen Idealismus wurde unter dem Einfluß der siegreichen exakten Naturwissenschaft ein grasser Materialismus ausgebildet; mit physikalischen Hilfsbegriffen, wie Kraft und Stoff, glaubten unkritische Denker auch das geistige Geschehen restlos erklären zu können. Völlig niedergerungen konnte die Romantik durch solche Anschauungen nicht werden, ja sie wurde nach den Stürmen der Jahre 1848 und 49 wieder vorübergehend Mode, doch brachte sie, von R. Wagners Werken abgesehen, nur künstliche Blüten hervor.

Eine viel stärkere Reaktion gegen die materialistische Richtung ging seit Beginn der Fünfzigerjahre von der Philosophie Artur **Schopenhauers** (1788 bis 1860) aus. Über 30 Jahre war sein Hauptwerk (s. S. 205) unbeachtet geblieben, da entdeckten ihn einige eifrige Jünger und er selbst brach seinen Gedanken durch die leicht und anziehend geschriebenen „Parerga und Paralipomena" bei den Gebildeten, zumal bei den Künstlern, die Bahn. Es war weniger seine ganz romantische Metaphysik, die ihm zu verspätetem Ruhme verhalf, als sein Pessimismus, die Lehre, daß der Mensch zeitlebens zwischen Begierde und Langeweile hin und her geworfen werde und daß aus diesen Qualen nur die Überwindung des „Willens zum Leben", das Zurücksinken in ein seliges Nichts (das „Nirwana" der indischen Philosophie) erlösen könne. Auch die energische Leugnung der Willensfreiheit (Determinismus) machte, besonders auf die Drama-

---

[1]) Unter den Werken, die die letzten Epochen der deutschen Literatur schildern, verdient wegen ihrer Reichhaltigkeit und ihres besonnenen Urteils die „Deutsche Literaturgeschichte des 19. Jhds." von Friedrich Kummer den Vorzug. In R. M. Meyers „Deutscher Literatur des 19. Jhds." sind die meisten Einzelbilder sehr lesenswert.

tiker, Eindruck. Schopenhauers ungewöhnliche Wirkungen erklären sich zum Teil aus der vollendeten Meisterschaft seiner Sprachbeherrschung. Obwohl er die Klarheit und scharfe Prägung der Gedanken voranstellte, ist sein Stil doch so reich an dichterischen Eigenschaften, daß Schopenhauer zu den allergrößten deutschen Prosaikern gerechnet werden muß.

A. Die Tendenzdichtung.

a) Die jungdeutsche Periode (1830—1848).

Die deutsche Literatur um 1830 ist beherrscht von dem Kontrast zwischen den politischen Idealen des aufstrebenden liberalen Bürgertums und dem reaktionären Absolutismus. Wie zur Zeit der romantischen Schule aus dem Gegensatz zwischen Sehnsucht und Wirklichkeit eine weltflüchtige Stimmung hervorgegangen war, so führte er jetzt zum Weltschmerz. Der berühmteste Verkünder des Weltschmerzes war Lord Byron, gestorben 1824 in Griechenland, wohin er geeilt war, um an dem Kampfe gegen die Türken teilzunehmen. Seine Verzweiflung an allen menschlichen Gütern und sein grimmiger Hohn über alle Ideale übten in ganz Europa tiefe Wirkungen aus. Auch in Deutschland liebten es nach seinem Vorbilde die jungen Schriftsteller, ihre Blasiertheit und innere Zerrissenheit zur Schau zu stellen. Im besondern ist Heine als ein Schüler Byrons anzusehen. Kräftigere Naturen konnten nicht bei der bloßen Verneinung stehen bleiben und wurden zu Streitern für eine erträumte Zukunft. Die Mehrzahl dieser Dichter ging von der Romantik aus, und wenn sie später deren reaktionäre Bestrebungen bekämpften, so konnten sie doch den Hang zu Willkür, Ironie und phantastischer Ausschmückung der Wirklichkeit nicht unterdrücken. An die Stelle der katholisierenden Romantik trat die liberale Romantik, ein Übergangsstadium zum modernen Realismus.

1834 gab der Privatdozent Ludolf **Wienbarg** in Kiel das Programmbuch der liberalen Dichtung heraus, die „Ästhetischen Feldzüge", gewidmet „dem jungen Deutschland, nicht dem alten". Im folgenden Jahre verbot der Bundesrat aus politischer Besorgnis „die Schriften aus der unter dem Namen des Jungen Deutschland bekannten literarischen Schule, zu welcher namentlich Heine, Gutzkow, Wienbarg, Mundt und Laube gehören". Die Namen waren willkürlich gewählt, da die fünf nie eine Schule gebildet hatten und sich in der Folge untereinander verfeindeten. Auch ihre innere Verwandtschaft beschränkt sich auf das bewußte Betonen der fortschrittlichen Tendenzen. Als ein Pfadfinder dieser neuen Aufklärungsliteratur kann Ludwig **Börne** aus Frankfurt betrachtet werden. Der Ingrimm über die Verachtung und die Verfolgungen, denen er als Jude ausgesetzt war, machte ihn zu einem leidenschaftlichen und kühnen Kämpfer für die liberalen Ideen. Besonders durch die „Briefe aus Paris" (1831—33) rüttelte er die Geister gewaltig auf. Sein Einfluß auf die Literatur war freilich nur verderblich, da ihm die Gesinnung alles und tendenzlose Schönheit nichts galt. Er vor allem trieb die jungen Schriftsteller zum Bruch mit der Vergangenheit und machte die „Modernität" zum beliebtesten Schlagwort. Der Dichter sollte nach Börnes und Wienbargs Lehren seine Stoffe aus der Gegenwart nehmen

oder wenigstens mit „Zeitgeist“ erfüllen. Den Fortschritt sah man in der Demokratie und dem Weltbürgertum, in einer kirchlich ungebundenen Vernunftreligion und der „Emanzipation des Fleisches“, der Abkehr von der Geistigkeit der Romantiker. Die sittlichen Reformideen der älteren Romantik lebten wieder auf, ohne ihre reaktionären Neigungen. Die neue Weltanschauung durchzusetzen, sollten vor allen andern die Dichter bestimmt sein und die formale Schönheit vorläufig hintanstellen. Man verlangte geradezu den „Kultus der Prosa“ und stellte Geist und Witz über Gefühl und Phantasie. Die Verquickung der Literatur mit den Tagesinteressen beförderte den Aufschwung des Zeitungswesens und in dem aus Frankreich eingeführten Feuilleton fanden die Halbtalente die Form, die ihren Absichten und Anlagen zusagte. Schon damals drängten sich besonders zahlreich jüdische Schriftsteller zum Journalismus. Dichterisch war die ganze Richtung so unfruchtbar wie im 18. Jhd. die Aufklärung. Der einzige wirkliche Künstler unter den Autoren, die zum Jungen Deutschland und seinem Anhang gerechnet werden, war im Grunde ein Romantiker, allerdings einer, der der Schule entlief und nach eigenem Ausspruch zum Danke seine Lehrer prügelte: Heine.

Harry **Heine** wurde 1797 in Düsseldorf als der Sohn eines armen jüdischen Händlers geboren, besuchte ein von den Franzosen eingerichtetes Lyzeum und begeisterte sich früh für Napoleon, der den Juden bürgerliche Rechte verliehen hatte. Ohne jede Begabung für den kaufmännischen Beruf mußte er ins Kontor und sein reicher Onkel Salomon Heine richtete ihm in Hamburg sogar ein selbständiges Geschäft ein. Erst als es einging, bot er ihm die Mittel zum Studium der Rechte. Tiefe Spuren hinterließ in Heines Poesie die unglückliche Liebe zu seiner Cousine Amalia Heine. Nachdem er kurze Zeit in Bonn, wo er A. W. Schlegels Vorlesungen hörte, und in Göttingen studiert hatte, kam er nach Berlin und geriet hier ins literarische Getriebe. Gegen Ende 1821 gab er seine erste Gedichtsammlung heraus, 1823 die schwächlichen romantischen Tragödien „Almansor“ und „Ratcliff“, getrennt durch das weit wertvollere „Lyrische Intermezzo“. 1825 verschaffte sich Heine in der Nähe von Göttingen, wohin er zum Abschluß seiner Studien zurückgekehrt war, durch den Übertritt zum Christentum das „Entreebillet zur europäischen Kultur“ und nannte sich fortan Heinrich. Bald darauf wurde er zum Doktor der Rechte promoviert. In den folgenden Jahren lebte er, von dem Oheim freigebig unterstützt, zumeist in Hamburg, später eine Zeitlang als Journalist in München, in den Sommer- und Herbstmonaten an der Nordsee, die längste Zeit auf der Insel Norderney. Auf eine Reise nach England gehen die „Englischen Fragmente“ zurück, die Erlebnisse einer italienischen Reise verwendete Heine in den spätern Bänden der „Reisebilder“ (1826—31). Sie und das „Buch der Lieder“ (1827), eine „tugendhafte“ Gesamtausgabe seiner Lyrik, rückten seinen Ruhm auf Jahrzehnte hinaus unmittelbar neben den Goethes. Als alle Bemühungen um eine Professur oder einen diplomatischen Posten gescheitert waren, übersiedelte er 1831 unter dem Eindruck der Julirevolution nach Paris. Er fühlte sich hier in seinem Elemente und pries Frankreichs Ruhm immer lauter auf Kosten des zurückgebliebenen Deutschland. Die französische Regierung setzte

dem von der deutschen Zensur Verfolgten zu der ansehnlichen Pension, die ihm Salomon Heine zahlte, eine beträchtliche jährliche Unterstützung aus. 1845 wurde Heine von einem schrecklichen Rückenmarksleiden befallen und verbrachte die letzten acht Jahre in seiner „Matratzengruft", geistig wie einst sein Leidensgenosse Hoffmann bis in die letzten Tage ungebrochen, aufopfernd gepflegt von seiner Frau, einer Französin, die nie eines seiner Werke gelesen hatte. 1856 hatte er ausgerungen und wurde auf dem Montmartre bestattet.

Eine unbefangene Würdigung Heines wird noch heute durch seine menschlichen Schwächen erschwert. Es mangelte ihm an Ehrfurcht und Selbstbeherrschung; mit seinem vernichtenden Spott verschonte er nichts Hohes und Heiliges. Auch sich selbst nahm er trotz aller Eitelkeit nicht ernst. Wenn er den weltverneinenden „Nazarenismus" bekämpft und den sinnenfreudigen „Hellenismus" predigt, so meint er damit nur die eigene Genußsucht. In den meisten Neigungen und Abneigungen ist er von unedlen Motiven bestimmt. So bieten seine poetischen Bekenntnisse wenig Erhebendes und die meisten haben auch mit echter Poesie nichts zu tun. Nur ein verhältnismäßig kleiner Teil seiner Gedichte drückt wirkliche Leidenschaft aus; gewöhnlich ist Heine kühl genug, seine Schmerzen interessant zu finden und durch virtuose Steigerung erlernter Stilmittel noch interessanter zu machen. Daher die eintönige und auf die Dauer ermüdende Zergliederung der Gefühle und die sentimentalen Übertreibungen, die den Dichter selbst zum Lachen reizen. Er bildet dann die romantische Ironie zur Selbstverhöhnung aus, indem er die erweckte Rührung am Schluß durch einen Witz oder banale Redensarten wieder vernichtet. Sein vielseitiges Nachahmungstalent steht in der ganzen Weltliteratur einzig da. Mit dem feinsten musikalischen Gehör begabt, nimmt er alle Wirkungen des Volksliedes auf und lauscht seinen vielen Vorgängern, wie Hölty, Bürger, Goethe, Tieck, Brentano, Eichendorff, Uhland, W. Müller und Byron, alle Geheimnisse ihrer Kunst ab. In glücklichen Stunden vereinigt er diese Elemente zu originellen Gebilden und feilt an dem kleinsten Gedicht so lange, bis der Eindruck der größten Natürlichkeit und Einfachheit erreicht ist. Diese Gedichte gehören zu den besten der deutschen Literatur und sichern Heine einen dauernden Ruhm. Heines Eigentum daran ist außer der formalen Meisterschaft und einer berückenden Sprachmelodie[1]) eine echt poetische Naturanschauung. Sehr glücklich ist Heine auch in der wirksamen Anordnung seiner Gedichte, die er meist gleich den Minneliedern und Volksliedern ohne Überschrift läßt.

Die einzelnen Teile des **„Buchs der Lieder"** sind ungleichwertig. Ganz von den Stimmungen und Motiven der Romantik leben die unreifen Gedichte der ersten Abteilung („Junge Leiden"). Nur unter den „Romanzen" finden sich zwei Meisterstücke: „Die Grenadiere" und „Belsazer". Viele geheuchelte Tränen fließen auch in den spielerischen Gedichten der zweiten Abteilung, des

[1]) Heine steht (nach einer Statistik vom Jahre 1912) mit 4259 Kompositionen unter den deutschen Dichtern an erster Stelle. Es folgen: Geibel (3679 Vertonungen), Hoffmann von Fallersleben (2693), Goethe (2660), Uhland (2139), Eichendorff (1898), Robert Reinick aus Danzig (1805—52), auch als Märchenerzähler und als Maler bekannt (1769), Lenau (1490) und Rückert (1095). Schiller wurde 694 mal, Storm 628 mal, Mörike 594 mal komponiert.

„Lyrischen Intermezzos". Da aber den Dichter wirkliche Liebe (zu Amalia Heine) bewegt, singt er hier Lieder, die zu dem Schönsten der deutschen Lyrik zu rechnen sind: Im wunderschönen Monat Mai, Auf Flügeln des Gesanges, Ich grolle nicht, Aus alten Märchen winkt es. Noch zahlreicher sind in der „Heimkehr" die reinen Gemütstöne unter die für Heine bezeichnenden Spiele eines frechen Witzes gemischt: Die Loreley — anknüpfend an die Ballade Brentanos (s. S. 215) —, Das Meer erglänzte weit hinaus, Du bist wie eine Blume (255 mal vertont), Ich wollt', meine Schmerzen ergössen sich, Du hast Diamanten und Perlen, die romantisch fromme Ballade „Die Wallfahrt nach Kevlaar" u. a. Die Krone der Heineschen Poesie sind die beiden Zyklen „Die Nordsee" in freien Rhythmen von unübertroffenem Klangzauber. Hier ist die erhabene Poesie des Meeres ausgeschöpft. Der Dichter verkörpert die Stimmungen der See in Gestalten der griechischen Mythologie, die ihm wieder als Spiegelbild seiner genußfrohen Weltanschauung dient.

Der Aufenthalt in der freiwilligen Verbannung wirkte auf Heine nicht günstig ein, wie die „Neuen Gedichte" (1844) beweisen. Einige schlichte Gesänge (Leise zieht durch mein Gemüt, Es war ein alter König, Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht) verschwinden in der Masse der Lieder niederer Minne. Bedeutsam für R. Wagner und andere war die originelle Bearbeitung und satirische Erweiterung des alten Volksliedes vom Tannhäuser. Kein Strahl der Poesie dringt in die bitterbösen „Zeitgedichte". Eine Reise von Paris nach Hamburg diente Heine als Faden für gehässige Schilderungen heimatlicher Verhältnisse in „Deutschland, ein Wintermärchen". Wenn er sich hier zur Gesinnung der Jungdeutschen bekannte, so wollte er doch als Künstler mit den Tendenzpoeten nicht verwechselt werden. „Atta Troll, ein Sommernachtstraum" protestiert als das „letzte freie Waldlied der Romantik" gegen die politischen Lyriker und knüpft im besondern an ein Gedicht von Freiligrath an. Ein Tanzbär entflieht seinem Führer, kehrt zu seiner Familie in die Pyrenäen zurück und bringt seinen Söhnen, den Tendenzbären, stramme liberale Gesinnung bei. Mit Hilfe der Hexe Uraka lockt ihn der Dichter aus der Höhle und erlegt ihn. An diesem Gerüst ranken sich die witzigsten Ausfälle gegen die gesinnungstüchtigen Schriftsteller, die den Charakter höher schätzen als das Talent, und phantastische Schilderungen von lieblichem Reiz.

Die Leiden des Krankenlagers trieben Heine zur Besinnung und vertieften seine Poesie, wenn auch von einer Bekehrung zu wirklicher Frömmigkeit nicht die Rede sein kann. Mit dem **„Romanzero"** (1851) erregte er noch einmal allgemeines Aufsehen. Der Titel bezieht sich auf den farbenreichen ersten Teil der Sammlung, die „Historien". Wie Freiligrath führt uns Heine in exotische Länder, in einigen Romanzen in ferne Vergangenheit. Die meisten sind in trübe, pessimistische Stimmung getaucht, z. B. Schlachtfeld bei Hastings, Der Asra, Nächtliche Fahrt. Erschütternd tönen die Klagen des Dichters in den „Lamentationen", zumal in dem Zyklus „Lazarus". Den Beschluß bilden die „Hebräischen Melodien", ein seltsames Gemengsel von schwungvollen und spöttischen Strophen. Unter den nachgelassenen „Letzten Gedichten" stehen am höchsten „Bimini" und „Das Sklavenschiff". Heine schafft sich hier für seinen Weltschmerz einen eigen-

artigen und ergreifenden Ausdruck. Mit den schaurig-schönen Gedichten an die Mouche, eine junge Schwäbin, die oft an Heines Sterbelager weilte, nimmt der Dichter Abschied von der Welt. Seine Lyrik hat auf die deutsche Literatur ähnlich gewirkt wie im 18. Jhd. Klopstock und nur die stärksten Talente vermochten sich aus seinem Banne zu befreien. Den Franzosen galt er neben Hoffmann lange als der größte deutsche Dichter.

Noch verbreiteter waren trotz aller Zensurhindernisse Heines Prosaschriften. Sie begründeten für Deutschland das Feuilleton, das kein Thema gründlich erörtert, sondern in erster Linie durch den Geist des Autors den Leser bestechen will. Alle glänzenden Vorzüge des Schriftstellers Heine traten zum erstenmal in den „Reisebildern" zutage: der Reichtum an Phantasie, scharfe Beobachtungsgabe, die sich namentlich in der Erfassung des Komischen bewährt, ein echtes Naturgefühl, die kecke Grazie des Stils. Der Dichter erinnert sich der Eindrücke seiner Reisen und fingiert eine Menge von Erlebnissen, die er dabei hätte haben können. So ist der Inhalt sehr bunt, oft zynisch und verletzend, immer unterhaltend. Eingestreut ist in romantischer Art ein Teil der Heineschen Lyrik. Der erste Band ist der beste: „Die Harzreise". Viel Zustimmung und Ärgernis rief mit seinem Napoleon-Kultus der Teil „Ideen oder das Buch Le Grand" hervor. — In Paris bemühte sich Heine tatkräftig, die Franzosen und die Deutschen übereinander aufzuklären und einander näher zu bringen. Alle diese Schriften sind oberflächliche feuilletonistische Plaudereien. Immer wieder stoßen wir darin, besonders wo Heine über Literatur spricht, auf geistvolle Charakteristiken und Aussprüche, das Beste ist aber gewöhnlich fremdes Eigentum. Den meisten Genuß gewähren die parteiischen Abhandlungen „Die romantische Schule" und „Der Schwabenspiegel". Zu beklagen ist, daß die Novelle „Der Rabbi von Bacharach" nicht vollendet wurde; das Fragment ist ungemein stimmungsvoll und spannend.

Der entschiedenste und vielseitigste Vertreter des „Jungen Deutschland" war Karl **Gutzkow** aus Berlin (1811—78), ein unermüdlicher, ehrlicher Streiter für die liberalen Ziele, lange eine geistige Macht, aber im Grunde kein Dichter, sondern ein begabter Journalist, dem die Poesie nur ein Mittel der öffentlichen Wirksamkeit ist. Nicht unzutreffend hat man ihn den „Voltaire des 19. Jhds." genannt. Sein freigeistiger Roman „Wally, die Zweiflerin" (1835), ein Seitenstück zu F. Schlegels „Lucinde", gab den Anlaß zu dem Beschluß des Bundesrats gegen das „Junge Deutschland" und trug ihm selbst eine Kerkerhaft ein. Die Anregungen zu seinen erfolgreichsten Werken kamen ihm aus Frankreich. Nach dem Muster Scribes schrieb er das historische Intrigestück „Zopf und Schwert", worin der Erbprinz von Bayreuth die Tochter des Preußenkönigs Friedrich Wilhelms I. durch List gewinnt. Den Hintergrund zu der Heiratsintrige bildet eine verzerrende Schilderung des Berliner Hoflebens mit der Tendenz, daß der einseitige militärische Staat durch Kunst und Wissenschaft gehoben werden soll. Im „Urbild des Tartuffe" behandelt Gutzkow nicht ohne Geist und Witz die Schwierigkeiten, die Molière zu überwinden hatte, um seinen „Tartuffe" auf die Bühne zu bringen. Zum 100. Geburtstage Goethes dramatisierte Gutzkow die bekannte Episode des Grafen Thoranc aus „Dichtung und Wahrheit" in dem Lustspiel

„Der Königsleutnant"; Goethe wird hier unwahrscheinlich als Wunderkind geschildert. Unter Gutzkows zahlreichen Tragödien ist „Uriel Acosta" (1846) die beste; sie galt lange als ein klassisches Stück. Der Held ist ein jüdischer Philosoph wie Spinoza (der als Knabe eingeführt wird), doch ohne dessen Charakterstärke. Er unterliegt im Kampfe gegen die Liebe zu der schönen Judith, zu seiner Familie und seinem Volke und widerruft seine Lehre. Als er erfährt, daß das Opfer seiner Überzeugung vergeblich gewesen ist, nimmt er den Widerruf zurück und erschießt sich aus Scham. Der Dichter hat diesem Helden viel von seinem eigenen zwiespältigen Wesen gegeben.

Nach der Revolution von 1848 wendete sich Gutzkow wieder der erzählenden Literatur zu und verfaßte den neunbändigen Roman „Die Ritter vom Geiste". Der Titel, ein Schlagwort aus Heines „Harzreise", bezieht sich auf einen Geheimbund, ähnlich dem in Goethes „Wilhelm Meister", aber mit modernen Ideen. Gutzkows Vorbilder waren die tendenziösen Verbrecherromane von Eugène Sue, die für die Armen Mitleid weckten und das ganze Leben von Paris in parallel laufenden Geschichten schilderten. Auch Gutzkow bediente sich der bequemen „Technik des Nebeneinander", um ein außerordentlich reiches und interessantes Zeit- und Kulturbild Deutschlands zu geben. Die Handlung (eigentlich zehn Handlungen, die nebeneinander hergehen und geschickt verschlungen sind) ist noch sehr romanhaft, doch ahnte Gutzkow wohl den experimentierenden Roman eines Zola voraus. Sein zweiter politischer Roman, „Der Zauberer von Rom", stellt, tendenziös gefärbt, die ganze Welt des Katholizismus dar. Die letzten Romane Gutzkows sind weit matter als diese zwei.

Gutzkows Freund war Heinrich **Laube** aus Sprottau in Schlesien. Seine revolutionären Schriften („Reisenovellen" in Heines Art, der feuilletonistische Roman „Das junge Europa") brachten auch ihn ins Gefängnis; er trat fortan gemäßigter auf. Nachdem er sich in Paris gründliche Bühnenkenntnis angeeignet hatte, ging er zum Drama über und schrieb das Schiller-Stück „Die Karlsschüler". Durch 18 Jahre leitete Laube das Wiener Burgtheater; er pflegte hier ebensosehr in glänzenden Aufführungen der klassischen Dramen die Kunst, Verse zu sprechen, als er, begünstigt von der anheimelnden Enge des alten Hauses, den leichten Lustspiel- und Konversationston der französischen Bühne für uns eroberte und eine geschlossene Schar schauspielerischer Talente entdeckte und ausbildete. In Wien entstand unter vielen andern Dramen das Trauerspiel „Graf Essex", worin sich Laube Lessings Ausführungen über den Essex-Stoff in der „Hamburgischen Dramaturgie" zunutze machte. Ein großer Roman Laubes „Der deutsche Krieg" führt die Zeit des 30jährigen Krieges vor.

Mit dem Jungen Deutschland in der politischen Gesinnung verwandt war Charles **Sealsfield**, der Begründer des exotischen Romans. Er hatte als Farmer und Journalist mehrere Jahre in Nordamerika gelebt und hier eine neue Heimat gefunden; später ließ er sich in der Schweiz nieder, reiste aber noch einigemal für längere Zeit nach dem westlichen Kontinente. Als er 1864 auf seinem Gute bei Solothurn starb, stellte es sich zu großer Überraschung seiner zahlreichen Ver-

ehrer heraus, daß er richtig Karl Postel geheißen hatte, in der Nähe von Znaim geboren worden und 1823 aus einem Prager Kloster nach Amerika durchgegangen war. Sealsfield kam von der politischen Schriftstellerei zur Poesie; besonders reizte ihn die Aufgabe, die Entstehung von Staaten poetisch zu vergegenwärtigen. So entstanden u. a. die Geschichtsromane „Der Legitime und die Republikaner", „Der Virey (Vizekönig) und die Aristokraten" und „Das Kajütenbuch oder Nationale Charakteristiken" (1841). Dieses Werk, dichterisch Sealsfields beste Leistung, hat die Gründung des Staates Texas zum Gegenstande. Sealsfield schildert die Kultur Amerikas mit großem Scharfblick für nationale Eigenart und für allgemeine Verhältnisse und mit deutlicher Tendenz gegen die despotische, niedergehende Alte Welt. Damit kam er der herrschenden Stimmung zur Zeit der „Heiligen Allianz" und des Metternichschen Polizeisystems sehr entgegen und die „Europamüdigkeit" war eine Zeitlang Mode. Obendrein wußte aber Postel auch durch abenteuerliche Erfindungen zu spannen und dem Leser die gewaltige Natur Amerikas durch phantasiereiche Gemälde nahe zu bringen. Seine Ozean-, Urwalds- und Präriebilder (z. B. „Die Prärie am Jacinto", der berühmte Eingang des „Kajütenbuchs") sind heute noch nicht übertroffen. Sealsfields Erfolge reizten zur Nachahmung; unter anderen hat sich Friedrich **Gerstäcker** besonders die Gunst der Jugend erworben.

Zu Beginn der Dreißigerjahre griff die steigende Unzufriedenheit mit den politischen Zuständen auch auf Sealsfields Heimat Österreich über. Hier traten allen voran Lenau und Grün als Herolde liberaler Ideen auf.

Nikolaus **Lenau** (Niembsch Edler von Strehlenau) wurde als Sproß einer deutschen Familie 1802 zu Csatad bei Temesvár in Ungarn geboren. Von seinem Vater, der an den Folgen eines wüsten Lebens früh starb, und der nervösen Mutter erbte er die düstere Melancholie, die sein ganzes Leben vergiftete und schließlich in Wahnsinn überging. Schon in früher Jugend äußerte sie sich in jähem Stimmungswechsel und in der Abneigung gegen alle praktische Tätigkeit. Nach Absolvierung des philosophischen Kursus in Wien studierte Lenau in Ungarn die Jurisprudenz, dann Landwirtschaft, kehrte bald nach Wien und an die Rechtsfakultät zurück und landete endlich bei der Medizin, kam aber auch darin nicht zum Abschluß. Eine unglückliche Liebe weckte die dichterischen Keime. Durch den Tod der Mutter tief erschüttert, suchte Lenau Erholung in den Alpen. In Stuttgart nahmen ihn die schwäbischen Dichter in ihren Kreis auf und wirkten durch herzliche Teilnahme günstig auf ihn ein. Als die Schwermut wiederkehrte, richtete er seine Blicke wie viele „europamüde" Zeitgenossen auf die Neue Welt. 1832 schiffte Lenau nach Amerika, empfing dort mächtige Eindrücke, fühlte sich jedoch in seinem Ideal von dem freien Volke schwer enttäuscht und kehrte schon im folgenden Jahre nach Deutschland zurück. Er fand seinen Namen durch die inzwischen (1832) von Schwab veröffentlichte Sammlung seiner Gedichte berühmt. Er ließ sich nun in Wien nieder, kehrte aber häufig zu den schwäbischen Freunden zurück. Auch die wohltätige Wirkung des Erfolges hielt nicht an. Die innere Unruhe trieb Lenau zu unnatürlicher Lebensweise und zum Gebrauch schädlicher Reizmittel. Noch mehr verwüstete seinen Geist eine unselige Liebesleidenschaft. 1844 brach bei ihm

als er in Schwaben weilte, der unheilbare Wahnsinn aus. Er wurde in die Irrenanstalt zu Oberdöbling bei Wien gebracht und starb hier 1850.

Schmerzerfüllt wie Lenaus Leben ist seine Lyrik. Selten ringt sich ein hoffnungsvoller, naiver Ton durch (Der Lenz, Primula veris, Lied eines Schmiedes); die meisten Gedichte sind Zeugnisse für seinen vergeblichen Kampf gegen den angeborenen Trübsinn, der sehr oft das poetische Talent Lenaus ganz lähmte. Nur in vereinzelten glücklichen Augenblicken vermochte er seine Leiden in wahrhaft künstlerische Formen zu bannen. Diese Gedichte kommen an Stimmungskraft und melodischem Zauber den besten bei Heine gleich. Wie Goethe und Heine ist Lenau mit den intimsten Reizen der Landschaft bekannt und macht sie zum Spiegel seines Innern, indem er schwermütige Naturbilder bevorzugt, Eindrücke des Herbstes und Winters, der Dämmerung und Nacht, des Regens und Sturmes, der Waldeinsamkeit: Bitte („Weil' auf mir, du dunkles Auge", das am häufigsten [259 mal] komponierte deutsche Gedicht), Schilflieder, Herbstklage, Herbstentschluß, Der Kranich, Sturmesmythe, Schlaflose Nacht, Einsamkeit, Waldlieder. Stofflich bereicherte Lenau die Lyrik durch prachtvolle Schilderungen aus dem Leben auf der ungarischen Pußta: Die Heideschenke, Die Werbung, Die drei Zigeuner, Husarenlieder, Mischka. Neue Anregungen brachten ihm seine Reisen in die Alpen („Wanderung im Gebirge"), die Seefahrt und die Neue Welt: Seemorgen, Der Schiffsjunge, Die drei Indianer, Niagara. Von den erhabenen Schönheiten der amerikanischen Natur schweifen die Gedanken des Dichters in die Heimat („Der Postillon"), er schwört dem Vaterlande Treue („An mein Vaterland") und gerührt begrüßt er wieder das heimatliche Tal („Das Wiedersehen"). Eine Reihe von Gedichten zeigt Lenau als einen Anwalt der bedrängten Freiheit. Wie Platen, Mosen u. a. nimmt er an dem Schmerze des Polenvolkes Anteil (In der Schenke, Der Polenflüchtling, Die nächtliche Fahrt).

Durch den zweiten Teil von Goethes „Faust" zum Widerspruch gereizt, stellte Lenau in seinem **„Faust"**, der trotz der halb epischen, halb dramatischen Form eigentlich fast nur lyrische Stimmungsbilder entwirft, sein eigenes vergebliches Ringen nach einer Weltanschauung dar; sein Held geht, ungleich dem Goetheschen, an der Zweifelsucht zugrunde und der Dichter wendet sich, etwas überraschend, zur geoffenbarten Religion zurück. In zwei locker geknüpften Zyklen von reflektierenden oder schildernden Gedichten setzte sich Lenau mit dem religiösen Problem weiter auseinander. **„Savonarola"** nimmt gegen Heines Hellenismus Stellung; der Reformator (der 1498 in Florenz hingerichtet wurde) kämpft gegen die Renaissance und im Sinne der Mystiker für eine Reinigung der Kirche. In den **„Albigensern"** dagegen erhob Lenau als freigeistiger Hegelianer den Zweifel zum Helden und feierte in glutvoller Sprache die französischen Ketzer des 13. Jhds. als die eigentlichen Förderer religiösen Fortschritts. Unvollendet blieb **„Don Juan"**, der als Seitenstück zu „Faust" geplant war; der vielbesungene Verführer wäre bei Lenau nicht der Reue, sondern dem Ekel und der Langeweile verfallen.

Mit Lenau befreundet war Anastasius **Grün** (Anton Graf Auersperg), einem der ersten Geschlechter Österreichs angehörig. Geboren 1806 in Laibach, studierte er in Wien und Graz die Rechte und widmete sich dann eifrig der Verwaltung seiner vernachlässigten Güter in Krain. Seine ersten Veröffentlichungen waren die „Blätter der Liebe", unreife, von Heine beeinflußte Gedichte (darunter „Das Blatt im Buche"), und der Romanzenzyklus „Der letzte Ritter",

der in Nibelungenstrophen lyrisch zerfließende Bilder aus dem Leben des volkstümlichen Kaisers Max entwirft. Sehr bald wandte sich der Dichter unmittelbar an das Volk und feuerte, wie sich Freiligrath ausdrückt, in die Stickluft jener Tage den kecken Schuß des Büchleins „Spaziergänge eines Wiener Poeten“ (1831) hinein. In leidenschaftlichen Versen protestiert er gegen Metternichs Unterdrückungssystem, besonders gegen die Verfolgung aller unbequemen Kritik durch die Zensur. Mit der Liebe zur Freiheit verbindet Grün einen warmen Patriotismus („Hymne an Österreich“) und so wendet er sich am Schluß vertrauensvoll an den Kaiser selbst. Das schmale Büchlein schlug nicht nur in Österreich, sondern in ganz Deutschland mächtig ein. Grün wurde damit der Vorbote der eigentlichen politischen Lyrik des 19. Jahrhunderts. In dem schwächern „Schutt“ (1835) hat er vier poetische Visionen durch den Gedanken verbunden, daß aus dem Schutte der Vergangenheit eine schönere Zukunft erblühen werde, die die freiheitlichen und humanen Ideale des Dichters verwirklicht. Grün verfügt über ein eindringliches Pathos und einen ungeheuern Vorrat an Gleichnissen und Bildern, doch ist er mehr ein begeisterter Redner als ein anschaulich gestaltender Poet. So kennt man heute nur einige seiner besten Gedichte: aus dem „Schutt“ das Gedicht „Im Saalgewölb des Urwalds“, aus den „Gedichten“ (1. Aufl. 1837): Begrüßung des Meeres, Der treue Gefährte (der Hypochonder), Baumpredigt, Der letzte Dichter, Poesie des Dampfes, Der alte Komödiant, die in ihrer Knappheit treffliche Ballade „Totenart“.

Da Grün nach dem Erscheinen der „Gedichte“ längere Zeit schwieg, erhoben sich Stimmen, die ihn des Abfalls vom Liberalismus verdächtigten. Er antwortete mit dem komischen Heldengedicht „Nibelungen im Frack“, das im Versmaß des Nibelungenliedes die musikalische Leidenschaft eines Herzogs von Merseburg aus der Zopfzeit besingt und Spitzen gegen die Demagogen enthält. Auch der „Pfaff vom Kahlenberg“ (1850), eine freie Bearbeitung der alten Schwanksammlung (s. S. 64), trägt eine gewisse Tendenz in sich: Herzog Otto und der Pfarrer Wigand werden als Musterbilder volkstümlichen Herrscher- und Priestertums hingestellt. — 1848 trat Grün als Mitglied des Frankfurter Parlaments wieder politisch hervor; als die Hoffnungen der Freiheitlichen gescheitert waren, zog er sich abermals ins Privatleben zurück und gab eine Sammlung von Übersetzungen slowenischer „Volkslieder aus Krain“ sowie eine Nachdichtung der altenglischen Volkslieder von „Robin Hood“ heraus. 1860 begann in Österreich das parlamentarische Leben und Auersperg wurde ins Herrenhaus berufen. Er betätigte hier und in den Landtagen von Steiermark und Krain seine glänzende Rednergabe im Dienste des freisinnigen Deutschtums und wurde einer der einflußreichsten österreichischen Politiker. Mit der Drucklegung seiner letzten Gedichte („In der Veranda“) beschäftigt, wurde er 1876 vom Tode ereilt.

Unter Grüns Zeitgenossen, die in Österreich ohne politische Tendenz gemütvolle Lieder und kleinere poetische Erzählungen dichteten, sind zu nennen: Freiherr von Feuchtersleben mit seinem von Mendelssohn komponierten Lied „Es ist bestimmt in Gottes Rat“. Johann Nepomuk **Vogl** wegen einiger volkstümlicher Romanzen, wie „Wittekind“, „Heinrich der Vogler“, und des unverwüstlichen Gedichts „Das Erkennen“

(alle drei von Löwe komponiert) und Johann Gabriel **Seidl**, von dem „Hans Euler“, „Das Glücksglöcklein“ und „Der tote Soldat“ nur noch in Lesebüchern fortleben, während „Die Uhr“ und „Blondels Lied“ in Löwes Vertonung noch oft zu hören sind. Seidls Text der österreichischen Volkshymne war ein kümmerliches Produkt ehrlicher Gesinnung. Unter seinen Gedichten in niederösterreichischer Mundart erfreuen am ehesten die „Flinserln“, eine Sammlung humoristischer Vierzeiler. Freilich merkt man auch hier oft genug, daß sich ein gebildeter Großstädter zum Volke herabläßt. Dagegen war Franz **Stelzhammer** (geb. 1802 in Piesenham bei Ried) als Sohn eines armen Kleinbauern aus dem Volke selbst hervorgegangen und die oberösterreichische Mundart blieb seine natürliche Sprache, auch als er das Gymnasium in Salzburg besuchte, in Graz die Rechte studierte und sich als Hauslehrer durchbrachte, in Wien auf die Malerei warf, in Linz, wieder ohne Ausdauer, auf den priesterlichen Beruf vorbereitete und dann als Schauspieler und Rezitator von Stadt zu Stadt zog. Ohne eine feste Lebensstellung erlangt zu haben, kehrte er schließlich in den Schoß seines Volkes zurück und sang ihm auf beständiger Wanderschaft seine vollkommen naiv aus eigenem Erleben heraus gedichteten „Lieder in obderennsscher Mundart“. Noch ehe ihr erster Band im Druck erschien (1837), gingen sie von Mund zu Mund, in Abschriften auf losen Blättern von Hand zu Hand und viele haben sich bis heute unter den Bauern erhalten. Erst später begannen auch die Gebildeten auf diese treuherzigen, bald ausgelassen fröhlichen, bald tiefernsten Gesänge zu achten und erleichterten dem unruhigen Rhapsoden das Alter. Stelzhamers Name war weit über die Grenzen des „Landls“ hinausgelangt, als man ihn (1874) in Henndorf bei Salzburg zu Grabe trug. Gegenwärtig wird er als der bedeutendste süddeutsche Dialektdichter anerkannt. Dieses Urteil gründet sich vor allem auf die wunderbar zarten Gedichte, die Stelzhamers Mutter verherrlichen (Mein Müaderl, ’s Muadastübl, D’ Muada-Gsanga), die herzlichen Heimatlieder (’s Hoamatgsang) und die prächtigen persönlichen Gedichte, die uns den „Franz von Piesenham“ mit allen seinen Tugenden und Fehlern vorführen (’s Gottsnam, Da Spiellump, Jn da Weit ham s’ mi gern, Da Grobian, Da blühadö Kerschbam, A Löbn volla Freudn u. a.). Von den größern epischen Dichtungen Stelzhamers in der Mundart fanden „Da Soldadnvöda“, ein Stück Familienchronik, und „D’ Ahnl“, eine poetische Verarbeitung eigener Liebeswirren des Dichters, die meiste Verbreitung, obwohl sie die unvolkstümliche Versform, der Hexameter, dazu wenig geeignet macht. Noch nicht genug gewürdigt sind die reizenden Erinnerungen „Aus meiner Studienzeit“, „Die Dorfschule“ und „Charakterbilder aus dem oberösterreichischen Dorfleben“.

Viel lautere Töne als aus Grüns Zeitgedichten hallen durch die massenhafte politische Lyrik der Jahre 1841—48. Eine Spannung zwischen Deutschland und Frankreich gab Nikolaus **Becker** sein trotziges „Rheinlied“ ein („Sie sollen ihn nicht haben, den freien, deutschen Rhein“) und die zündende Wirkung dieses Gedichtes brach das bisherige Vorurteil der Ästhetiker und der Staatsmänner gegen das politische Lied. Aus dem Streit, der sich an ein Gedicht Freiligraths knüpfte, entbrannte die revolutionäre Lyrik, die der Literatur der Vierzigerjahre den Stempel aufdrückt. Ferdinand **Freiligrath** aus Detmold (1810—1876) war zum Kaufmann bestimmt und ließ in Amsterdam seine Phantasie aus dem Kontor in die fernen Kolonien schweifen. Von Victor Hugos „Orientales“ begeistert, schrieb er seine exotischen Jugendgedichte, die 1838 gesammelt wurden. Jhr Jnhalt besteht in greller Ausmalung des Orients, für dessen Farbenpracht der Dichter in auffälligen Bildern und verblüffenden Reimen, die Heine als „Janitscharenmusik“ verspottete, einen passenden Ausdruck suchte: Wär’ ich im Bann von Mekkas Toren, Der Mohrenfürst, Löwenritt, Der Blumen Rache.

„Der ausgewanderte Dichter" erinnert an Lenaus Erlebnisse, in den „Auswanderern" betrachtet der gerührte Dichter im Hafen Landsleute, die jenseits des Ozeans eine neue Heimat suchen. Freiligrath gewann durch seine Poesie die Gunst Friedrich Wilhelms IV. und erhielt von ihm ein Jahresgehalt. 1841 erklärte er in einem Gedicht, der Dichter stehe auf einer höhern Warte als auf der Zinne der Partei. Darauf nahmen Herwegh und andre die politische Parteidichtung in Schutz und nun jagte eine Sammlung revolutionärer Lyrik die andre. Allmählich wurde Freiligrath selbst in das gegnerische Lager hinübergezogen. Er verzichtete auf die königliche Pension und stellte sich mit seinem aufreizenden „Glaubensbekenntnis" (1844) in die erste Reihe der radikalen Sänger. Das charakteristische Merkmal dieses und der späteren Versebücher Freiligraths ist die hitzige Parteinahme für die Armen gegen die herrschenden Stände. Bald mußte er sich ins Ausland flüchten. 1848 kehrte er zurück und redigierte mit Karl Marx eine Zeitschrift. Als die Revolution niedergeworfen war, floh er nach London und nahm dort seine kaufmännische Tätigkeit wieder auf. Er söhnte sich nach und nach mit seinem Vaterlande aus, wurde nach Jahren zurückgerufen und begleitete den Kampf gegen Frankreich 1870/71 mit patriotischen Gedichten, wie „Hurra Germania" und „Die Trompete von Gravelotte"[1]). Wertvoller als alle Tendenzlyrik sind einige seiner unpolitischen Gedichte: das berühmte Lied „O, lieb', solang du lieben kannst" (auf den Tod seines Vaters), „Aus dem schlesischen Gebirge" und „Prinz Eugen" („Zelte, Posten, Werda-Rufer"). Sehr verdienstlich sind Freiligraths Übersetzungen aus französischen und englischen Dichtern, aus Hugo, Musset, Burns, Longfellow, Tennyson u. a. Er lenkte auch zuerst die Aufmerksamkeit auf den amerikanischen Lyriker Walt Whitman.

Wie Freiligraths politische Gesänge so ist heute die ganze reichhaltige Revolutionslyrik vergessen, da darin die Poesie von der Glut des Hasses und von abstrakten Schlagwörtern verzehrt wird. Nur wenige Mitstreiter Freiligraths konnten gleich ihm durch einige unpolitische Gedichte ihren Namen vor dem Versinken retten. Mit der Zugkraft umstürzlerischer Ideen verlor sich sogar die Wirkung der „Lieder eines Lebendigen", die 1841 ihren Autor, den Schwaben Georg **Herwegh**, zum Helden des Tages gemacht hatten, da sie in einem fortreißenden, an Béranger und Lamartine geschulten Stile in Ausbrüchen des politischen Hasses das Stärkste leisteten. Noch volkstümlicher dichtete der Breslauer Germanist Heinrich **Hoffmann** aus Fallersleben (im Lüneburgischen). Als er infolge der „Unpolitischen Lieder", deren Titel ironisch gemeint ist, seine Professur verlor, zog er in Deutschland umher, überall seine neuen, nunmehr wirklich unpolitischen Lieder singend. Viele sind infolge ihres einfachen Inhalts und ihrer Sangbarkeit (vgl. S. 258, Anm.) verbreiteter als selbst die echten Volkslieder, so: Deutschland, Deutschland über alles, Wie könnt' ich dein vergessen, Treue Liebe bis zum Grabe, Deutsche Worte hör' ich wieder, Morgen marschieren wir, Zwischen Frankreich und dem Böhmerwald u. v. a. Auch einige

---

[1]) Damals erlangte auch die „Wacht am Rhein", die Schneckenburger gleichzeitig mit Beckers „Rheinlied" gedichtet hatte, ihre Beliebtheit.

hübsche Kinderlieder Hoffmanns hört man noch heute: Wer hat die schönsten Schäfchen, Kuckuck, Kuckuck ruft aus dem Wald u. a. Nach philosophischer Vertiefung der Zeitfragen strebte ohne künstlerisches Gelingen Julius **Mosen**, der Dichter des Liedes „Andreas Hofer“, das Volksgut geworden ist.

Den vielen dichtenden Radikalen standen nur wenige Konservative gegenüber. Freilich wiegt der schlesische Graf Moritz von **Strachwitz** (1822—47) allein alle politischen Lyriker auf. In dem wüsten Lärm der Tagespoesie bewahrte er sich die Liebe zur Romantik und stellte Herwegh seine „Lieder eines Erwachenden“ entgegen, denen dann aus seinem Nachlaß „Neue Gedichte“ folgten. In beiden Bänden bekundet sich ein frisches, ursprüngliches Talent und eine hohe Meisterschaft der Form. Strachwitz brachte in die deutsche Lyrik den Ton der Schneidigkeit, der später Liliencron die Herzen gewann. Er kehrte sich in gleicher Weise gegen die Philister wie gegen die seichten Phrasenhelden der Revolution, ergoß seinen kampffrohen Reitergeist und seine Vaterlandsliebe in feurige Gedichte, wie „Der Himmel ist blau“ und die Hymne „Germania“, sang auch der Minne keusche Lieder (Die Rose im Meer, Wie gerne dir zu Füßen) und schuf einige markige Balladen, die Uhland noch übertreffen: Das Herz von Douglas, Helges Treue, Rolands Schwanenlied, Pharao, Hie Welf. Stimmungsgewaltige Terzinen lassen Venedig greifbar vor uns entstehen. Daß Strachwitz schon mit 25 Jahren starb, war für die deutsche Literatur ein empfindlicher Verlust.

In Österreich wurden in den Vierzigerjahren im politischen Liede wieder schärfere und schärfste Töne laut. Unter den Vorboten der Revolution wurden der Ungar Beck und die Führer des „Jungen Tirol“ Gilm und Pichler am längsten genannt. Karl **Beck** verfaßte außer Tendenzgedichten, die durch ihren Kampf für die Rechte des Proletariats politisch bemerkenswert sind („Lieder vom armen Mann“), als begabter Jünger Lenaus den Versroman „Janko, der ungarische Roßhirt“, der sich gleichfalls von sozialer Tendenz nicht freihält. Hermann von **Gilm** schrieb Kampflieder gegen die Jesuiten, während Adolf **Pichler** gegen alle Feinde der Freiheit schlagfertige Epigramme und Sprüche schleuderte. Künstlerisch kommen von Gilm nur einige tendenzfreie Gedichte in Betracht: der Liederzyklus „Sophie“, das rührend schöne „Allerseelen“, „Die Nacht“ und die kurze Strophe „Ist das bald?“. Der volkstümlichere Pichler, der 1848 als Offizier tapfer gegen die Italiener focht, dann Gymnasiallehrer und zuletzt Professor der Mineralogie und Geologie an der Universität zu Innsbruck wurde, wo er 1900 starb, erhob sich in dem Epos „Fra Serafico“ zu achtbarer Höhe. Weiter aus Tirol hinaus drangen, freilich erst spät, Pichlers Erzählungen und Skizzen in Prosa: Allerlei Geschichten aus Tirol, Jochrauten, Letzte Alpenrosen. Sie schildern mit scharfem Blick und tiefem Heimatgefühl Land und Leute von Tirol, zum großen Teil die Ereignisse von 1809.

Ein Vorläufer der Dramatiker, durch deren Werke der Atem der neuen Zeit weht, war der geniale, aber wüste Christian **Grabbe** aus Detmold (1801—36). In seinen fratzenhaften Erstlingen (Herzog Theodor von Gothland, Don Juan und Faust, der Literaturkomödie „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“)

erwies er sich als später Nachzügler der Genies aus der Umgebung des jungen Goethe. Maßvoller sind die Hohenstaufenstücke „Barbarossa" und „Heinrich VI.", bedeutend trotz mancher Geschmacklosigkeiten und lächerlichen Züge die dramatischen Skizzen „Napoleon oder die 100 Tage", „Hannibal" und „Hermannsschlacht". Auch hier noch heben sich die Helden als wahre Übermenschen aus der Masse hoch empor, doch machte Grabbe im Gegensatze zu dem klassischen Historiendrama die Schilderung der Gesamtzustände zur Hauptsache und legte mit seinen lebendigen Massenszenen den Grund zu einem neuen, realistischen Drama aus der Geschichte. Ähnlichen Charakter hat das wilde, durch viele Szenen packende Revolutionsdrama „Dantons Tod" (1835) von Georg **Büchner** (geb. 1813 bei Darmstadt). Merkwürdiger ist das bürgerliche Trauerspiel „Wozzeck", eine kühne Vorausnahme der naturalistischen Dramen eines G. Hauptmann. In dem Nachlaß des allzufrüh (1837) Verstorbenen fand sich u. a. das ausnehmend feine und gehaltvolle Novellenfragment „Lenz". Büchner faßt darin den Jugendfreund Goethes als einen Vorläufer seines eigenen Realismus auf.

Weit harmloser faßte die Zeitfragen als liberaler Parteigänger der Wiener Eduard von **Bauernfeld** (1802—90) auf. Er schrieb seine mehr als 70 Dramen, größtenteils Lustspiele, für das unpolitische Publikum des Burgtheaters und mußte auch mit der mißtrauischen Zensur rechnen. Indes entsprach es auch dem Naturell des im Grunde gutmütigen „Raunzers", seinen bissigen Humor in Epigrammen abzulagern und auf der Bühne die großen politischen, gesellschaftlichen und geistigen Gegensätze freundlich zusammenzubiegen. Auf die meisten seiner Werke trifft die Bezeichnung „Konversationsstück" zu; denn die geistreichwitzige Plauderei war Bauernfelds am meisten geschätzter Vorzug. Am längsten erhielten sich: Bekenntnisse, Bürgerlich und Romantisch, Großjährig, Krisen, Aus der Gesellschaft, Moderne Jugend.

Von den Zeitideen beeinflußt, aber in der abgerundeten Form und der gewählten Verssprache ein Schüler der Klassiker ist Friedrich **Halm** (Eligius Freiherr von Münch-Bellinghausen, geb. in Krakau 1806). Er schlug Grillparzer nicht nur bei der Bewerbung um die Direktorstelle an der Hofbibliothek, sondern machte ihm auch lange Zeit den ersten Platz unter den österreichischen Dramatikern streitig. Als Intendant der beiden Hoftheater starb er hochberühmt 1871. Treffender als der Vergleich mit Grillparzer ist die Zusammenstellung mit Kotzebue. Wie dieser verstand sich Halm auf die theatralische Mache, richtete sich nach dem Geschmack des Publikums und verfiel dabei in Rührseligkeit oder Frivolität. Als man die Lebenswahrheit wieder über das schöne Wort zu stellen begann, wurden Halms berühmteste Dramen: Griseldis (1835), Der Sohn der Wildnis (1842), Der Fechter von Ravenna (1854), Wildfeuer (1864) von der Bühne verdrängt. Was der Dramatiker verlor, holte der Erzähler ein. Die aus dem Nachlaß Halms herausgegebenen Novellen (Die Marzipanliese, Das Haus an der Veronabrücke, Die Freundinnen) sind mit Recht beliebt geworden; denn sie haben im Gegensatz zu der Weichlichkeit seiner Dramen etwas von der herben Größe Kleists.

b) Die politischen und sozialen Strömungen in der deutschen Literatur von 1848—1885.

Auf die wilden Kämpfe der Jahre 1848/49 folgte ein völliger Stillstand des politischen Lebens, eine Periode der Erschlaffung und ruhiger Sammlung. Mit der politischen Reaktion geht Hand in Hand die literarische: Abwendung von der Tendenzpoesie und Rückkehr zur Formkunst. Rasch entstand eine neue Romantik und auch die Klassiker wurden wieder lebendige Mächte. Einen realeren Zug brachte in diese blasse Epigonenliteratur der nationale Gedanke, dessen Ziel die Einigung Deutschlands war. Er wirkte heilsam gegen die ungesunden Folgen des wirtschaftlichen Aufstiegs, die Überschätzung des Geldes und Luxus und die Vernachlässigung der echten Bildung. Viel trugen zur Veräußerlichung des Lebens die Lehren bei, die von philosophisch schlecht ausgerüsteten Verbreitern der neuen naturwissenschaftlichen Ergebnisse ausgingen. Des Materialismus, dessen Stimmführer Ludwig Büchner, der Verfasser von „Kraft und Stoff", Moleschott, Karl Vogt und Feuerbach waren, wurde bereits (S. 255) gedacht. Viel bestechender als diese Denkweise waren die Folgerungen, die man aus der umwälzenden Deszendenz- und Selektionslehre des Engländers Charles **Darwin** zog. Er schilderte in seinen Hauptwerken „Über die Entstehung der Arten" (1859) und „Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl" (1871) das ganze Naturgeschehen als einen Kampf ums Dasein, die Lebewesen als Produkte der ererbten Anlagen und der natürlichen Lebensbedingungen; die heutigen sind aus früheren Arten durch Auswahl des Passenden entstanden. Darwins Schüler in Deutschland, voran der feurige Ernst Häckel, führten die Theorie des Meisters kühn weiter und behaupteten unter anderem, was Darwin nirgends ausgesprochen hatte, daß auch der Mensch nur eine höhere Entwicklungsform des Tieres sei; damit war das Ideal des Menschen auf diese Welt beschränkt und selbstsüchtige Naturen konnten sich unbedenklich schrankenlosem Lebensgenuß überlassen. Als nun 1871 die nationale Einheit erreicht war, traten die Schäden materieller Lebensanschauungen deutlicher in Erscheinung und wirkten auch auf die Literatur so ungünstig ein, daß man die Zeit von 1871—85 geradezu eine Verfallszeit genannt hat. Bezeichnend ist, daß die größten Talente, die 1840—70 hervorgetreten waren, nicht durchdringen konnten und erst später anerkannt wurden. Modeautoren waren diejenigen, die dem Selbstbewußtsein des herrschenden Bürgertums schmeichelten oder seinem Ruhebedürfnis entgegenkamen. Die früheren Generationen hatten eine solche Fülle von poetischen Motiven und Stilmitteln vererbt und die deutsche Dichtersprache so hoch entwickelt, daß mit einigem Aneignungstalent auch Unberufene in Versen Leidliches hervorbringen konnten. Bei aller Mannigfaltigkeit der poetischen Ideale und Stilrichtungen ist in der Literatur seit 1850 doch eine große Entwicklungslinie der wahren Kunst erkennbar: eine stete Annäherung an die Wirklichkeit.

Die Schriftsteller, deren Werke vorzugsweise als Ausdruck ihrer Zeit interessieren, sind zum Teil Abkömmlinge des Jungen Deutschland, so Freytag und Spielhagen. Gustav **Freytag** aus Kreuzburg in Schlesien (1816—95) widmete sich der deutschen Philologie und wurde Privatdozent in Breslau. Nach einigen Jahren ging er zur freien Schriftstellerei über und machte seinen Namen durch

die Schauspiele „Die Valentine" und „Graf Waldemar" bekannt; ihr Gehalt und ihr Stil weisen auf Gutzkow und Laube als Vorbilder hin. Bald darauf übernahm Freytag die Leitung der Leipziger „Grenzboten". Auf Beiträgen für diese angesehene Zeitschrift beruhen die „Bilder aus der deutschen Vergangenheit", eine großzügige Kulturgeschichte des deutschen Volkes, in ihrer Art immer noch unerreicht. 1870 trat Freytag ganz ins Privatleben zurück. Sein Lebensabend war reich an Ehrungen.

Freytag war ein ehrenwerter, tüchtiger Charakter, ein guter Beobachter und umsichtiger Schilderer des Lebens, ein geschmackvoller Stilist, aber im Grunde eine Verstandesnatur, ohne hinreißende Leidenschaft und ohne das Bedürfnis, in die Tiefen des Daseins hinabzusteigen. Diese Vorzüge und Grenzen seiner Begabung machten ihn zu einem Liebling des deutschen Bürgertums und als einer unserer besten Volkserzieher wird er fortleben.

Als Freytag unter die Tagesschriftsteller gegangen war, idealisierte er diesen Stand in dem Lustspiel „Die Journalisten", das 1852 zum erstenmal gegeben wurde. Es führt uns einen Wahlkampf in einer Provinzstadt vor Augen. Die konservative Partei stellt als Wahlwerber den Obersten Berg auf, während die Liberalen dessen zukünftigen Schwiegersohn kandidieren. Der liberale Redakteur Dr. Bolz verhilft seiner Partei zum Siege, indem er den Gegnern den einflußreichen Weinhändler Piepenbrink abspenstig macht. Der Oberst ist gegen seinen Nebenbuhler ungehalten, läßt sich jedoch am Schluß versöhnen. Bolz gewinnt zur Frau eine Jugendfreundin, welche für ihn die von ihm geleitete Zeitung gekauft hat. — Der gemütliche Ausgleich der politischen Gegensätze entsprach nach den Jahren der gehässigsten Parteikämpfe der allgemeinen Stimmung und der frische Humor sowie die treffliche Komposition trugen dazu bei, das Drama auf allen deutschen Bühnen einzubürgern. Trotz dieses Erfolgs wandte sich Freytag dem Roman zu. Begeistert von den gemütreichen realistischen Romanen von Dickens, ging er daran, den Deutschen etwas Ähnliches zu schaffen. Diesem Bestreben verdanken wir **„Soll und Haben"** (1855). Der Dichter sucht das Volk da, wo es in seiner Tüchtigkeit zu finden ist, nämlich bei der Arbeit, und verherrlicht den Bürgerstand als den einzigen Träger des Fortschritts.

Wir werden zunächst in das Handelshaus Schröter geführt, auf dem aller Segen redlicher, pflichttreuer Arbeit ruht. Dagegen fehlt dem dünkelhaften Freiherrn von Rothsattel der solide Geist, der ihn befähigen würde, sich als Landwirt gegen die Macht der Industrie und des Kapitals zu behaupten. Eine unklare Schwärmerei für Lenore v. Rothsattel treibt den musterhaften Anton Wohlfart aus Schröters Kontor hinaus auf das Rittergut des Freiherrn. Um schmerzliche Erfahrungen bereichert, kehrt er zurück, erhält Schröters Verzeihung und findet als sein Schwager das ihm angemessene Glück. Zwischen den beiden Ständen bewegt sich auch Herr v. Fink, der gewandte Weltmann, dem der Lebensgenuß nicht die innere Tüchtigkeit raubt; er heiratet schließlich Lenore. Als Vertreter des unlautern Geschäftsgeistes erscheinen die Juden Ehrenthal und Veitel Itzig, dessen Lebensgang der Entwicklung Antons entgegengesetzt wird. Um diese Hauptpersonen bewegt sich eine Menge Nebenfiguren; besonders gelungen sind Antons Kontorgenossen und die Auflader. Zu den sozialen Unterschieden tritt der nationale Gegensatz, indem die arbeitsfreudigen Deutschen gegen die romantisch-untüchtigen Polen ausgespielt werden.

Das Zeitbild, das der Dichter vor uns entrollt, ist trotz mancher romantischer

Elemente lebenswahr; am meisten sprechen auch den heutigen Leser die zahlreichen köstlichen Genrebilder an. Der Roman erreichte eine gewaltige Auflagenzahl und mehrere Übersetzungen verbreiteten ihn auch im Ausland.

„Die verlorene Handschrift" sollte das Gemälde der bürgerlichen Tüchtigkeit durch Heranziehung des Gelehrtenstandes ergänzen; zum Kontrast wird die moralische Fäulnis des Hoflebens geschildert. Wie Anton Wohlfart die Berührung mit dem Adel, so wird dem Professor Werner, der auf der Jagd nach einer verlorenen Tacitus-Handschrift ein holdes Weib findet, der Fürstendienst gefährlich. Doch ist der zweite Roman schwächer als „Soll und Haben". Das Hauptmotiv, die Forscherleidenschaft, ist nicht ernst genug aufgefaßt, der Humor etwas gezwungen, die Genrebilder nehmen zu viel Raum ein. Noch mehr drängen sie sich vor in den sechs Bänden der „Ahnen" (1872—81), einem Zyklus von acht historischen Romanen, die ebensoviele Epochen der deutschen Geschichte vergegenwärtigen und durch die Idee der Vererbung geistiger Anlagen zusammengehalten werden. Die Helden gehören demselben Geschlechte an und zeigen trotz aller Verschiedenheit der Zeitverhältnisse dieselben Charakterzüge.

„Ingo" erzählt von einem vertriebenen Vandalenkönig aus dem 4. Jhd., „Ingraban" versetzt in die Zeit des hl. Bonifatius (8. Jhd.), „Das Nest der Zaunkönige" in den Beginn des 11. Jhds. „Die Brüder vom deutschen Hause" haben die Zeit Kaiser Friedrichs II. zum Hintergrunde, „Markus König" die Reformationszeit, „Der Rittmeister von Altrosen" die Zeit des 30jährigen, „Der Freikorporal bei Markgraf Albrecht" die des zweiten Schlesischen Krieges. In dem Schlußband „Aus einer kleinen Stadt" nimmt der letzte Nachkomme Ingos an der Revolution von 1848 teil und gründet dann eine Zeitung.

Alle Bände suchen das deutsche Volk bei der Kriegsarbeit und aus dem großen Schatze seiner Gelehrsamkeit schöpft der Dichter prächtige Schilderungen geschichtlicher Ereignisse und kultureller Zustände. Die poetische Erfindung tritt dahinter zurück und quillt nur in der ersten und dritten Erzählung reicher. Die Sprache entfernt sich durch Anpassung an die Redeweise der ältern Epochen allzusehr von der Natürlichkeit[1]).

Neben Freytag war Friedrich **Spielhagen** aus Magdeburg (gest. 1911) der berühmteste Vertreter des Zeitromans. Seine Werke schließen sich an die großen Romane Gutzkows unmittelbar an und sind von derselben Gesinnung getragen. Auch bei Spielhagen schädigt die Tendenz die Wahrheit und die poetische Wirkung; die freiheitlichen Helden haben alle Vorzüge, die Gegner sind arg ins Schwarze gemalt; politische Gespräche und Reflexionen halten sehr häufig die Handlung auf. An romantischen Unwahrscheinlichkeiten und spannenden Effekten fehlt es ebensowenig wie bei Gutzkow, vor dem Spielhagen einen sorgsam gepflegten Stil voraus hat. Die gelesensten Romane Spielhagens waren:

[1]) Der Begründer der kulturhistorischen Novelle wurde der Rheinländer Wilh. Heinrich **Riehl**, der auch eine vorzügliche „Naturgeschichte des deutschen Volks" verfaßt hat. Seine Stärke liegt gleichfalls weniger im Erfinden als in der sorgfältigen Kleinmalerei. Von den sieben Bänden seiner Erzählungen gewannen die ersten (Kulturgeschichtliche Novellen, 1856, Geschichten aus alter Zeit) den größten Leserkreis.

„Problematische Naturen“ mit der Fortsetzung „Durch Nacht zum Licht“, „In Reih' und Glied“, wo das Schicksal Lassalles verwendet ist, „Hammer und Amboß“ und „Sturmflut“ (1877). Der letztgenannte Roman, Spielhagens bestes Produkt, schildert sehr lebendig die unsolide Spekulationswut, die die Milliarden der französischen Kriegsentschädigung in Deutschland erzeugt hatten und die 1873 einen großen Krach verschuldet hatte; der Dichter bringt damit die gewaltige Ostseeflut desselben Jahres in symbolische Beziehung.

Mitten im politischen Kampfe stand auf der Seite der deutsch-liberalen Partei Österreichs der Wiener Ferdinand **Kürnberger.** Seine fehdelustigen politischen Aufsätze („Siegelringe“) und Kritiken („Literarische Herzenssachen“) sind glänzend geschrieben und gehen dabei immer in die Tiefe. In dem Roman „Der Amerikamüde“ (1856) benützte Kürnberger die Erfahrungen, die Lenau in Amerika gemacht hatte, und widersprach energisch der Schwärmerei für die Amerikaner. Unter seinen Novellen finden sich einige treffliche Stücke.

Zeittendenzen durchsetzen auch die Werke des Ostpreußen Wilhelm **Jordan** (1819—1904). Er wollte eine „Poesie der wissenschaftlichen Erkenntnis“ schaffen und griff zu diesem Zwecke nach großartigen Stoffen. In dem Lehrgedicht „Demiurgos“, wo er sich größtenteils der dramatischen Form bedient, führt er den Gedanken aus, daß das Böse zur Entwicklung des Guten unentbehrlich sei. 20 Jahre schrieb Jordan an dem Epos „Die Nibelungen“ (Siegfriedsage 1861, Hildebrands Heimkehr 1874). Teile daraus trug er als wandernder Rhapsode nicht nur in europäischen Ländern, sondern sogar in Amerika vor. Die riesige Dichtung (etwa 34.000 Verse) verarbeitet alle deutschen und nordischen Quellen der alten Heldensagen und erfüllt sie mit den Ansichten der modernen Naturphilosophie. Der ungewöhnliche Beifall, den Jordan damit erzielte, ließ in den letzten Dezennien sehr nach. Man fand zwischen den alten Sagen und dem modernen Gehalt einen allzu grellen Widerspruch. Auch daß Jordan den germanischen Stabreim beibehielt, war seinen Absichten nicht förderlich; denn er wirkt im modernen Vers spielerisch. Günstiger lautet das Urteil über sein Lustspiel „Durchs Ohr“.

Wie Jordan war der Schwabe Friedrich Theodor **Vischer,** Professor der Ästhetik in Zürich, später in Stuttgart, ein Wortführer des vertieften Liberalismus. Ihm eignet als Politiker, Gelehrten und Dichter eine herzhafte, fortreißende, grundehrliche Parteilichkeit. Durch seine große „Ästhetik“ erhob er sich zum einflußreichsten Kunstrichter seiner Zeit; die von Hegel übernommenen Grundlagen mußte er zwar sehr bald selbst als veraltet erkennen, doch die geist- und temperamentvollen Erläuterungen der Beispiele haben ihren Wert noch heute nicht verloren. Zu Vischers literarhistorischen Verdiensten ist u. a. zu rechnen, daß er für Mörike und Keller die Bahn brach. Der Roman „Auch Einer“ (1879) beweist durch seine Formlosigkeit und den zuweilen gequälten Humor, daß sich auch Jean Paul unter Vischers Lieblingsdichtern befand. Als feuriges Bekenntnis eines edlen und interessanten Mannes ist das Werk noch heute sehr lesenswert. Die „Lyrischen Gänge“ (1882) enthalten außer Tendenziösem eine Anzahl schöner Lieder.

B. Nachwirkungen der klassischen Dichtung und der Romantik.

a) Der Münchner Kreis und verwandte Dichter.

Zu den nicht zahlreichen Dichtern, die in den Vierzigerjahren dem Einfluß der Politik widerstanden, gehörte Emanuel **Geibel** aus Lübeck (1815—84). Er studierte klassische Philologie und hielt sich zwei Jahre in Griechenland auf. Heimgekehrt veröffentlichte er 1840 seine ersten „Gedichte". Da ihm Friedrich Wilhelm IV. eine Pension aussetzte, konnte er ganz der Poesie leben. In den „Juniusliedern" (1848) gab er die reifsten Proben seiner Kunst. 1852 berief ihn König Max II. als Professor der Literatur nach München. Nach 1866 überwarf sich Geibel durch seinen preußischen Patriotismus mit Maxens Nachfolger Ludwig II., verließ die bayrische Hauptstadt und nahm in Lübeck dauernden Wohnsitz. Die „Heroldsrufe", die die Erfolge der deutschen Waffen gegen Frankreich feierten, verschafften ihm den Ehrennamen eines Herolds des nationalen Gedankens. In seinem Sterbejahre erschienen die Gedichte von 1840 in der 100. Auflage.

Geibels Richtung ist ein abgeklärter Klassizismus mit romantischem Einschlag. Seine Verse sind klangreich und edel wie die Gesinnung, die sie verkünden, aber sie erschließen der deutschen Lyrik keine neuen Gebiete; es fehlt der seelische Tiefblick, die elementare Leidenschaft. Der Kultus des Schönen artet in manchen der beliebtesten Stücke zu blasser Schönrednerei aus (Der Zigeunerbube im Norden, Der Tod des Tiberius). Auch sind nur wenige Gedichte Geibels frei von Anklängen an andre Lyriker. Deshalb hat sein Ruhm viel von dem ehemaligen Glanze verloren. Mit voller Frische wirken noch auf uns etwa die Gedichte: Der Mai ist gekommen, Der Frühling ist ein starker Held, Wer recht in Freuden wandern will, Mittagszauber, Cita mors ruit („Der schnellste Reiter ist der Tod"), Wenn sich zwei Herzen scheiden, Rühret nicht daran, Und dräut der Winter noch so sehr, Tagebuchblätter an Ada (Geibels früh verschiedene Gattin), Des Deutschritters Ave, Gudruns Klage, Volkers Nachtgesang, Sanssouci, Der Bildhauer des Hadrian. — Im Drama versagte Geibel; seine Tragödien „Brunhild" und „Sophonisbe" verschwanden bald von der Bühne. Geblieben ist aber als Zeugin für Geibels Beschäftigung mit dem Drama die geistvolle „Dramaturgische Epistel". — Die Virtuosität in allen Formen befähigte Geibel zum Übersetzer; mit Heyse gab er das „Spanische Liederbuch" heraus, mit Leuthold „Fünf Bücher französischer Lyrik", mit Curtius das besonders wertvolle „Klassische Liederbuch".

Geibel war in München das verehrte Oberhaupt eines großen Kreises von Dichtern und schöngeistigen Gelehrten, die König Max berufen hatte, um seinen Hof zu einem geistigen Mittelpunkt zu machen: Lingg, Riehl, Bodenstedt, Heyse, F. von Schack, Hertz, Hopfen. Aus eigenem Antrieb kamen Leuthold, Grosse, Scheffel, Dahn, Jensen, Wilbrandt u. a. Während die „Symposien" im Schloß, denen der König selbst beiwohnte, ernstern Charakter trugen, herrschte in der Tafelrunde der „Krokodile" (so nannten sich die Teilnehmer nach einer ulkigen Romanze Linggs, nicht nach Geibels bekannterem „Lustigen Musikanten") ungebundene Fröhlichkeit. Der Münchner Dichterkreis, der sich vorwiegend aus Norddeutschen

zusammensetzte, war zwar keine eigentliche Schule, doch sind gewisse gemeinsame Merkmale nicht zu verkennen. Wie Geibel verschmähen die übrigen Münchner die politische Tendenz und die realistische Gestaltung. Das Häßliche und Drückende wird gemieden, alle Eindrücke werden poetisch zurechtgemacht, die starken Gefühle fein abgetönt. Gern versetzen sich die Münchner in die Vergangenheit und die Ferne; nicht mit Unrecht hat man über ihre „Italomanie" gespottet. Alle haben enge Beziehungen zu der bildenden Kunst, alle sehen das Wesen der Poesie in der schönen Form und in den Klassikern die höchsten Muster; auch Platen hat auf sie gewirkt. Wie die ältern Romantiker schreiben sie nur für die Gebildeten, setzen nicht geringe Kenntnis aller Künste voraus und ermangeln der Fühlung mit dem Leben und den Bedürfnissen der untern Volksschichten. Dichter von starker Eigenart sind nicht unter ihnen und die kleineren Talente verflachten geradezu in der schönseligen Atmosphäre der Kunststadt. Manches Reizvolle wurde in München geschaffen, neue Impulse sind dorther nicht ausgegangen.

Nach Geibel ist der Berliner Paul **Heyse** (1830—1914) der berühmteste unter den Münchnern. Schon 1854 zog der König auf Geibels Empfehlung den hochgebildeten jungen Philologen und Dichter in seine Nähe und enthob ihn aller materiellen Sorgen. Heyse bürgerte sich in München vollständig ein und versammelte in seinem Hause die geistige Aristokratie der Hauptstadt. 1862 gab er das „Münchner Dichterbuch" heraus, eine Anthologie seines Kreises. Seit seiner Jugend zog es den Dichter immer wieder nach Italien. Lange wurde er als der würdigste Erbe Goethes gefeiert und erst gegen Ende des Jahrhunderts in den Hintergrund gedrängt. In seinen Werken ist zu viel bewußte Kunst und schöne Mache, zu wenig wirkliches Leben. Doch hat er immer noch ein großes Publikum, namentlich unter den Frauen.

Die längste Dauer verheißt eine gute Auswahl aus Heyses Novellen. Heyse ging von Boccaccio, Goethe und Tieck aus, dessen Theorie der Novelle (s. S. 213) er weiterbildete. Die Novelle soll nach innen führen, eine neue Seite der Menschennatur enthüllen, streng den epischen Charakter bewahren, aber den eigenartigen Einzelfall, den sie behandelt, in einem kleinen Rahmen energisch abgrenzen. Zu ihren wesentlichen Merkmalen rechnet auch Heyse die überraschende Schicksalswendung. Wie Tieck liebte er anfänglich wunderbare Motive und von der Manier des Vorgängers, ästhetische Gespräche und Anspielungen einzuflechten, kam er überhaupt nicht los. Heyse führt uns, nicht ohne Schönfärberei, in verschiedene Zeiten und Länder, mit Vorliebe nach Italien, Südfrankreich, Tirol und an den Rhein; die Hauptsache sind aber immer die interessanten seelischen Konflikte, deren ergiebigste Quelle die Liebe ist. Bei der erstaunlichen Fruchtbarkeit des Dichters (über 120 Prosanovellen, eine Anzahl von Novellen in Versen) konnte nicht immer Gleichwertiges entstehen. Durch kunstvolle Komposition und die sorgsame Feile der Sprache befriedigen die meisten Novellen das Bedürfnis nach guter Unterhaltungslektüre. Höheren Ansprüchen genügen u. a.: L' Arrabbiata (1855, Heyses erste Novelle), Andrea Delfin, Villa Falconieri, Das Mädchen von Treppi, Die Stickerin von Treviso, Die Dichterin von Carcassonne, Der Weinhüter von Meran, Unvergeßbare Worte, Der verlorene Sohn, Vetter Gabriel,

Zwei Gefangene, Frau v. F., Grenzen der Menschheit, Melusina, Das Glück von Rotenburg, Die himmlische und die irdische Liebe, Der letzte Centaur, Menschen und Schicksale. Reizende Versnovellen sind „Die Furie" und „Der Salamander".

Während Heyse aus seinen Novellen die Tendenz verbannte, kämpfte er im Roman unerschrocken für eine freie Religion und Sittlichkeit, doch war seine gefällige Begabung der Bewältigung so großer Aufgaben nicht gewachsen. Großes Aufsehen machten bei Freunden und Gegnern „Die Kinder der Welt"; Heyse kommt hier dem Zeitroman Spielhagens sehr nahe. Noch lebensfremder berührt „Im Paradiese". Unter den spätern Romanen ist „Der Roman der Stiftsdame", eigentlich eine große Novelle, zu nennen. — Von Heyses belanglosen Dramen wurden nur „Hans Lange" und „Colberg" (Verteidigung der Stadt 1807) öfter aufgeführt. — Der Lyriker Heyse wird von manchen dem Novellisten gleichgestellt. Seine Städtebilder und Künstlerporträts in Versen sind reiffste Kunstlyrik, die Familiengedichte, allen voran die Lieder auf seine toten Kinder, von erschütterndem Klang. Sehr bezeichnend für Heyses Art ist das entzückende „Über ein Stündlein". — Seine hervorragende Übersetzungskunst stellte Heyse in den Dienst der geliebten Italiener.

In der eifrigen literaturwissenschaftlichen und Übersetzungstätigkeit liegt das Hauptverdienst des Mecklenburgers Adolf Friedrich von **Schack** (später Graf Schack). Besonders war er um die spanische Literatur und den persischen Dichter Firdusi bemüht. Seine eigenen Dichtungen sind frostige Kunstpoesie. Eine Münchner Bildergalerie bewahrt uns den Namen des erfolgreichen Sammlers kostbarer Kunstschätze. — Der Hannoveraner Friedrich **Bodenstedt** hatte einige Jahre in Tiflis verlebt und dort den persischen Mirza (= Schriftgelehrten) Schaffy kennen gelernt. Nachdem er durch Asien zurückgekehrt war, schrieb er das interessante Reisewerk „1001 Tag im Orient" und legte darin dem Schaffy zahlreiche Lieder und betrachtende Gedichte in den Mund. Obwohl der Einfluß Heines unverkennbar war, gelang die Täuschung und die Vorliebe der Zeit für exotische Stoffe verhalf der Sonderausgabe der „Lieder des Mirza Schaffy" (1851) zu einem bis dahin unerhörten Erfolg (gegenwärtig etwa 160 Auflagen). Heute erscheint uns Bodenstedts Lebensweisheit alltäglich, die Form seiner Gedichte bequem und reizlos. — Liebenswürdig, aber ohne Eigenart sind die Dichtungen von Julius **Grosse** aus Erfurt. — Auch Hermann **Lingg** aus Lindau erweist sich durch farblose Balladen (die beste ist „Der schwarze Tod"), das historische Epos „Die Völkerwanderung" und die „Byzantinischen Novellen" im wesentlichen als Epigone. — Dagegen konnte sich der Schweizer Heinrich **Leuthold** mit Recht zum Dichter berufen fühlen. Er erinnert durch seinen Weltschmerz und das Ende seines verfehlten Lebens an Lenau; auch er starb nämlich in der Irrenanstalt, kurz nachdem Gottfried Keller seine Gedichte herausgegeben hatte (1878). An metrischer Gewandtheit überbot er nicht nur seinen Meister Platen, sondern auch die andern Münchner. Wie Platen verbirgt er seine Leiden hinter der kunstvollen Form und liebt die antiken Verse und Strophen. Eigentümlich ist der melodische Klang seiner Sprache; durch das Bestreben, bestimmte Stimmungen einzig oder vor allem durch die Musik der Sprachlaute zu erwecken, ist er ein Vor-

läufer der modernen Kunstlyriker von der Art Stephan Georges. — Der Germanist Wilhelm **Hertz** aus Stuttgart neigte am meisten unter den Münchnern zur Romantik. Das Schwergewicht seiner Leistungen ruht in seinen unübertrefflichen Übersetzungen und Nachdichtungen mhd. Epen (Parzival, Tristan und Isolde, Hugdietrichs Brautfahrt) und altfranzösischer Reimerzählungen (Spielmannsbuch). Seine „Gedichte" enthalten unter vielem Lehrhaften einige hübsche Liebeslieder. Mehr als sie wurde das humorvolle Klostermärchen „Bruder Rausch" beachtet. — Ein geborener Münchner war Hans **Hopfen**, der Dichter der „Sendlinger Bauernschlacht", die zu unsern besten Balladen zählt. In der Verserzählung „Der Pinsel Mings" verspottete er geistreich die Urteilslosigkeit des literarischen Publikums. Mit dem realistischen Roman „Verdorben zu Paris" betrat aber Hopfen selbst die Bahn, die ihn von der Kunst zur Anfertigung schlechter Massenware hinabführte. — Auch Adolf **Wilbrandt** aus Rostock (1837—1911) schrieb für sein nicht sehr ursprüngliches Talent zu viel. In seinen Novellen (Johann Ohlerich, Der Lotsenkommandeur u. a.) folgte er dem Muster Heyses. In einer langen Reihe von Romanen setzte er sich in Spielhagens und Heyses Art parteiisch mit Zeiterscheinungen auseinander und ließ häufig unter veränderten Namen lebende Personen auftreten. Den meisten Gehalt hat „Die Osterinsel", wo die Schicksale und Lehren Nietzsches verwendet sind. Im Drama hatte Wilbrandt (1881—88 Burgtheaterdirektor) mehr Glück als die andern Münchner, da er mit der Bühnentechnik gründlich vertraut war und Paraderollen zu schreiben verstand. Von dem leichten Lustspiel („Die Maler") zog es ihn zur Römertragödie. Wie Mommsen in seiner „Römischen Geschichte" schilderte er die Antike modern-realistisch und bevorzugte Zeiten des Verfalls (Nero, Arria und Messalina). Alle seine Werke übertraf Wilbrandt in dem symbolischen Drama „Der Meister von Palmyra" (1889). Es stellt die Idee der Seelenwanderung dar: der Herr des Lebens und der Tod gewähren dem Baumeister Apelles den Wunsch, ohne Nachlassen der geistigen und körperlichen Kräfte ewig zu leben. So wandelt er durch mehrere Jahrhunderte, während ihm seine Geliebte in immer neuer Verkörperung, einmal auch als Jüngling, entgegentritt. Er kommt zu der Erkenntnis, daß er durch die Einschränkung auf eine Existenz verarmt ist, und ruft selbst den Tod herbei, damit auch seine Seele sich wieder in neue Gestalten verwandle und dadurch Gott entgegenreife. Die Sprache der Dichtung ist, zumal gegen den Schluß, von einer träumerischen Weichheit, die zu dem Thema gut paßt. — Außerhalb des Geibelschen Kreises lebte in München Hermann Frey aus Speyer (gest. 1911). In den Gedichten, die er 1868 unter dem Decknamen Martin **Greif** erscheinen ließ, ist kritiklos Eigenes mit Nachempfundenem, Künstlerisches mit leeren Reimereien vereinigt. Greif lenkte von der Salonpoesie der Münchner zu den naiven Klängen des Volksliedes zurück. Mörike erkannte sofort die innere Verwandtschaft und zollte dem neuen Lyriker warmes Lob. Mit einer Auslese des Besten kann sich Greif in der Tat neben Geibel behaupten. Seine Stärke liegt in den kleinen, seelenvollen Naturbildern und in schlichten Liedern, die er nach der Tradition des Volksgesangs gern den Liebenden oder Angehörigen verschiedener Stände auf die Lippen legt. Mit einigen histo-

rischen Stücken (Prinz Eugen, Ludwig der Bayer) versuchte Greif, dem Volksdrama aufzuhelfen; sie haben sich als bühnenwirksam bewährt.

Ganz und gar Kulturpoet wie die Münchner war Robert **Hamerling** aus Kirchberg in Niederösterreich, geb. 1830. Als armer Leute Kind mußte er sich mühsam emporarbeiten. Nachdem er an der Wiener Universität klassische Philologie studiert hatte, wurde er Gymnasiallehrer und wirkte zehn Jahre in Triest. Eine schwere Krankheit zwang ihn, vorzeitig in den Ruhestand zu treten. Er schlug seinen Wohnsitz in der Nähe von Graz auf und entfaltete hier trotz seines Leidens bis zu seinem Tode (1889) eine große Fruchtbarkeit. In den „Stationen meiner Lebenspilgerschaft" bekennt Hamerling, daß er außer seiner Krankheit wenig erlebt und auch nirgends Liebe gefunden habe. Aus einem solchen Schicksal konnte keine gesunde, starke Poesie entstehen. Hamerlings Gedanken nehmen einen hohen Flug und seine Phantasie arbeitet sehr lebhaft, aber aus Mangel an eigenem Erleben bleibt er doch zu sehr im Abstrakten stecken. Seinen vielgerühmten Schilderungen haftet etwas von der schwülen Hitze und Farbenpracht des Treibhauses an; treffend hat man sie mit den großen dekorativen Bildern von Hans Makart verglichen. Seine Lyrik („Sinnen und Minnen") und seine halbepischen Ideendichtungen (Venus im Exil, Schwanenlied der Romantik, Der Germanenzug) bestehen größtenteils aus metapherreichen und schwungvollen, aber auf die Dauer eintönigen Deklamationen. Seinen Ruhm begründete Hamerling erst durch die beiden Epen „Ahasver in Rom" (in Blankversen) und „Der König von Sion" (in Hexametern). Im „Ahasver" (1866) wird der ewige Jude dem Brudermörder Kain gleichgestellt und seine vergebliche Todessehnsucht versinnbildlicht die Sehnsucht der ganzen Menschheit nach Ruhe. Im Gegensatz zu ihm vertritt Kaiser Nero den ungestümen Lebensdrang. Mehr als diese Idee verliehen dem Gedicht die grellen Bilder aus dem sinkenden Rom seine große Anziehungskraft. Noch mehr Selbstzweck sind die Schilderungen des sinnlichen Taumels im „König von Sion" (1869). Auch hier ist das Hauptmotiv der Gegensatz von Entsagung und wildem Genuß; wie die fanatische Weltflucht der Wiedertäufer in Münster unter der Herrschaft des Schneiders Jan von Leiden ins Gegenteil umschlägt, hat Hamerling glänzend dargestellt. Mit der „Aspasia" ließ er den griechischen Roman Wielands wiederaufleben; auch hier sind die sachkundigen Schilderungen (aus dem Perikleischen Athen) das Interessanteste. Bei seiner Anlage zum Lehrhaften konnte Hamerling kein richtiges Drama schreiben; das Revolutionsstück „Danton und Robespierre" ist stillos und ohne Leben, die politische Komödie „Teut" ganz mißraten. Dagegen fehlt es dem satirischen Epos „Homunkulus" nicht an zielsicherem Witz. Das chemisch erzeugte Männlein, das aus Goethes „Faust" stammt, dient Hamerling als Symbol der ganz äußerlichen, mechanischen und ideallosen Gegenwart.

Große Hoffnungen, die unerfüllt blieben, setzte man einst auf den preußischen Dramatiker Ernst von **Wildenbruch** (1845—1909). Seine „Karolinger" (1881) eroberten sich von Meiningen aus alle Bühnen und zogen drei früher gedichtete Trauerspiele (Harold, Der Mennonit, Väter und Söhne) nach. Von den spätern Werken werden als Höhepunkt der Wildenbruchschen Dramatik angesehen:

Christoph Marlow, Das neue Gebot, Heinrich und Heinrichs Geschlecht (in zwei Teilen) und die Hohenzollern-Historien „Die Quitzows" und „Der neue Herr". Wie Wagner stellte Wildenbruch, der letzte namhafte Epigone Schillers, der deutschen Bühnenkunst in der Zeit ihrer ärgsten Verflachung wieder hohe Aufgaben. Er verfügte, besonders im Ausdruck patriotischen Fühlens, über ein berauschendes Pathos und verstand sich wie keiner seiner Zeitgenossen auf theatralische Effekte. Einen Fortschritt brachte er dem deutschen Drama nicht; denn seine Charaktere sind ärmlich oder unwahrscheinlich, die Motivierung der Handlung meist unzulänglich. So konnte er die Zuschauer vorübergehend blenden, nicht dauernd festhalten; schon heute erscheinen seine Dramen recht selten auf der Bühne. Dagegen dürften sich die besten von Wildenbruchs handlungsreichen Erzählungen (der Roman „Schwesterseele", das Novellenbuch „Kindertränen", „Das edle Blut") noch längere Zeit oben halten. Von Wildenbruchs Balladen ist nur das von Schillings als Melodrama komponierte „Hexenlied" bekannter geworden.

b) Die Neuromantik.

Einsam schreitet durch die Zeit der politischen und materiellen Interessen und weichlichen Kunstgenusses der größte Künstler der Romantik: **Richard Wagner** (1813—83). Als Student an der Universität seiner Vaterstadt Leipzig entdeckte er seinen Beruf zur Musik und wirkte dann als Kapellmeister an verschiedenen Orten. Schon zu seiner ersten Oper, den „Feen", schrieb er sich selbst den Text. 1839 fuhr Wagner wie einst Herder von Riga nach Frankreich und erlebte in Paris eine ebenso arge Enttäuschung. 1842 errang er in Dresden mit der großen Oper „Rienzi" (nach einem Roman von Bulwer) den ersten Erfolg und wurde Kapellmeister an der Dresdner Hofoper. Der „Fliegende Holländer" (1843), der „Tannhäuser" (1845) und der „Lohengrin" (1850) sind die ersten Stationen auf dem Wege zur Reform der Oper. 1849 beteiligte sich Wagner an dem Dresdner Mai-Aufstande und flüchtete dann in die Schweiz. In Zürich gewann er volle Klarheit über seine letzten Ziele und sprach sich darüber in mehreren Schriften aus. 1853 erschien für wenige Freunde die Dichtung des „Rings des Nibelungen", 1859 wurde die Partitur von „Tristan und Isolde" abgeschlossen. Wagners Bestrebungen begegneten geringem Verständnis und der Aufführung des „Tristan" stellten sich überall Hindernisse entgegen. Da berief ihn (1864) der junge König Ludwig II. nach München. 1865 ging „Tristan und Isolde" über die Bühne des Münchner Hoftheaters; es ist der Höhepunkt aller dramatischen Musik. Durch Anfeindungen bewogen, verlegte Wagner seinen Wohnsitz in die Schweiz zurück. In Triebschen bei Luzern vollendete er die „Meistersinger von Nürnberg", die 1868 in München zum erstenmal aufgeführt wurden. Für sein Hauptwerk, den „Ring des Nibelungen", verlangte Wagner ein eigenes Theater; von dem königlichen Freunde unterstützt, setzte er diesen Plan mit seiner beispiellosen Tatkraft durch. 1876 konnte er den „Ring" in dem Festspielhaus zu Bayreuth einem „Parterre von Fürsten" vorführen und über seine Gegner triumphieren. 1882 folgte noch das Bühnenweihfestspiel „Parsifal". Im folgenden Jahre starb der Meister in Venedig eines plötzlichen Todes.

Nie hat ein Künstler seine Zeitgenossen so tief aufgerüttelt und so glänzende Siege erfochten wie Wagner. Als seine Zeit gekommen war, wurde er rasch auf allen Opernbühnen der erste Herrscher und der langen Verkennung folgte eine begeisterte Bewunderung, die heute alle Kreise des Volkes umfaßt. Denn wie kein anderer großer Künstler genügt Wagner sowohl den verwöhntesten Ansprüchen als auch gröbern Sinnen; jeder findet bei ihm, was seinem Geschmack zusagt. Seine Werke haben sich trotz ihres nationalen Charakters in der ganzen Welt durchgesetzt und kein andrer deutscher Name bedeutet im Auslande so viel wie der seinige.

Wagner war ein echter Romantiker, eine Faustnatur mit zwei Seelen in der Brust, deren eine nach Lebensgenuß, Macht und Ruhm verlangte, während sich die andre, von der Welt angeekelt, nach übermenschlicher Reinheit und Herrlichkeit sehnte. Auf diesen tragischen Gegensatz, dessen eine Seite Ludwig Feuerbach philosophisch dargestellt hatte, während Schopenhauer (s. S. 255 fg.) das Ende des Lebens als die Erlösung von dem mühevollen Ringen feiert, sind alle seine Dramen eingestellt; alle durchweht der heiße Atem einer sinnlichen Leidenschaft, gegen die ein von der Welt abgewandter Idealismus ankämpft. Dichtung und Musik zeigen den gleichen Charakter des höchsten Pathos, das sich bis zu verzücktem Taumel steigert. — Ganz im Sinne der romantischen Mystik setzte Wagner seine höhere Sehnsucht der göttlichen Liebe gleich und läuterte die irdische Neigung zu religiöser Ekstase empor. Ihr Wesen ist das Mitleid, das alle Selbstsucht überwindet und damit den Quell aller irdischen Leiden versiegen macht, ihre Vollendung das Versinken im Unbewußten, dem seligen Nirwana. Erlösung durch Liebe und Tod ist die Hauptidee der meisten Dramen Wagners: der fliegende Holländer wird durch Senta, Tannhäuser durch die hl. Elisabeth, Tristan und Isolde werden durch ihre Liebe, die Götter und Menschen im „Ring des Nibelungen" durch Brünnhilde erlöst. Der Tod ist aber nur ein Sinnbild für die Erhebung des Menschen zu einem reinern Dasein, eine Erneuerung der Welt durch die erhabenste Lehre des Christentums, die selbstlose Menschenliebe. Zu dieser Wiedergeburt wollte Wagner wie Schiller (vgl. die „Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen") durch seine Kunst beitragen, sein Publikum sittlich veredeln. Wie zu Anfang des Jahrhunderts rückt die Kunst wieder in den Mittelpunkt aller Kultur. Wagner hoffte auf die Zuschauer so wirken zu können wie einst Aischylos und Sophokles auf die Griechen, Bayreuth sollte das moderne Olympia werden.

Alle ästhetischen Forderungen der Romantiker vereinigte Wagner in dem Gedanken eines „Gesamtkunstwerks". Mit Hamann und Herder nahm er an, daß der Gesang dem gesprochenen Wort vorangegangen sei, wie sein Lieblingsdichter E. T. A. Hoffmann war er von dem Vertrauen beseelt, daß der feinfühlige Musiker die „Urmelodien" aus den Worten heraushören und die tonlose Sprache in den ursprünglichen Gesang zurückverwandeln könne. An die Stelle der unnatürlichen Oper mit ihren festen Gesangsnummern und verbindenden Rezitativen setzte er das Musikdrama, in dem sich die Musik, ohne den Zwang bestimmter Formen, der Dichtung aufs innigste anschmiegt und durch ihre unvergleichliche Macht des Gefühlsausdrucks das Wort ergänzt. Mit der reichen

Ausstattung fügt sich die bildende Kunst in den Rahmen des Gesamtkunstwerkes ein. Da Wagner vieles der Musik überließ, was im gesprochenen Drama das Wort leisten muß, wehrte er sich dagegen, daß man seine Texte ohne Rücksicht auf die Musik beurteile; denn dann wirken sie bald skizzenhaft, bald weitschweifig und lyrisch zerflossen, die Sprache erscheint oft hart, gewaltsam und schwülstig.

In den Werken der ersten Schaffenszeit sind die dichterische Sprache und der dramatische Aufbau noch einfach und folgen den Gesetzen des Herkommens. Der Dichter Wagner setzt erst mit **„Tristan und Isolde"** ein. Er führte hier das von Goethe erhöhte psychologische Drama mit Hilfe der Musik auf den Gipfel. Durch großartige Vereinfachung des Stoffes sammelt er die Aufmerksamkeit ganz auf den Kampf in den Seelen der Liebenden.

Schon am Anfang treibt das Paar, während sich das Schiff dem Strande Kornwalls nähert, dem Untergange zu. Falsche Scham hat Isolde gehindert, ihre Liebe zu gestehen, falsche Rücksicht hat Tristan verblendet, so daß er an Gegenliebe verzweifelte und Isolde durch die Werbung für den Oheim beglücken wollte. Ihre Vorwürfe klären ihn über den schrecklichen Irrtum auf und nun schlagen über den Liebenden die Wogen der Leidenschaft zusammen und locken sie vom Abgrund der Selbstvernichtung zurück in ein „truggeweihtes Glücke". Ein Symbol dieses innern Vorgangs ist der Zaubertrank. Erschütternd malt im zweiten Akt die Musik zu den Bekenntnissen einer müden Philosophie, wie sich der Lebenstrieb in Tristan und Isolde abermals bricht. Seelisch vereint, aber durch die Pflichten gegen Marke getrennt, erkennen sie den Grund ihrer Qualen in dem „Tag" mit seinem Wahn (der Sinnlichkeit und allem eigennützigen Streben) und wieder erwacht in ihnen die Sehnsucht nach dem Versinken in dem urewigen Schoß der Nacht, nach Erlösung aus den irdischen Banden. Nach der gewaltsamen Trennung vollendet sich (im dritten Akt) ihre Erkenntnis in der Einsicht, daß ihr Leiden nur Ausfluß des allgemeinen Weltleidens ist. Als König Marke, dem Brangäne das Geheimnis des Trankes zu spät enthüllt hat, herbeieilt, um das schuldlos-schuldige Paar zu verbinden, vereinigt es der Tod für immer.

In der Musik dem „Tristan" fast gleichwertig, dichterisch noch höher zu stellen sind **„Die Meistersinger von Nürnberg"**, die größte aller Opern und das beste deutsche Lustspiel. Die Tragik des „Tristan" wird hier zum Humor gemildert. Ein sonniger Glanz liegt über dem Werke und verklärt auch die schwere Entsagung, zu der sich Hans Sachs hindurchringt.

Auch Hans Sachs gelangt durch Schmerzen zu der Einsicht, daß alles Glücksverlangen ein Wahn ist. Als ein Wahn erweist sich sein Dichterruhm, als ein Wahn seine Liebe zu Evchen. In Walther von Stolzing tritt dem gereiften Meister einer ehrlichen, aber beschränkten Kunstübung eine neue Kunst entgegen, mit der er nicht wetteifern kann, und als ihm dann Eva unwillkürlich verrät, daß sie ihr Herz dem jungen Ritter geschenkt hat, da fühlt er obendrein, daß seine Neigung zu dem „lieblich-hehren Kind" mehr ist als väterliche Zärtlichkeit. Was das Wort nur andeutet, schildert (besonders im Vorspiel zum 3. Akt) die Musik, nämlich wie Hans Sachs unter der doppelten Enttäuschung leidet. Aber er findet die sittliche Kraft, sich selbst zu überwinden, vor dem „Lenzesgebot" zurückzuweichen. Als Dichter und als Freier tritt er neidlos hinter Walther zurück, ja verhilft ihm zum Siege im Wettgesang und damit zur Braut.

Über die geplante Satire auf die feindseligen Kunstgenossen hinaus wuchs das Drama zu einem ergreifenden Seelengemälde heran. Nur am Anfang und in der Figur des Beckmesser, der ein störendes Zerrbild ist, wird der Verspottung der rückständigen und anmaßenden Zünftler ein größerer Raum gelassen. Das Schlußbild ist die schönste Verherrlichung des treufleißigen deutschen Bürgertums,

dessen Gemüt auch die höchste Kunst aufnimmt, wenn sie nur echt und wahr ist. Ein romantisches Bekenntnis ist das Werk darum doch geblieben, ein Bekenntnis zu dem Glauben an die Magie des Traums und der ihm verwandten künstlerischen Eingebungen: „All' Dichtkunst und Poeterei — Ist nichts als Wahrtraumdeuterei". Walthers Preislied gestaltet einen Traum, der sich am Schluß erfüllt.

Im **„Ring des Nibelungen"** setzte sich Wagner eine so ungeheure Aufgabe, daß sie selbst seine Kräfte überstieg. Er wollte die Nibelungensage, vornehmlich mit Benützung der nordischen Quellen, zum Spiegelbild seiner religiösen Philosophie machen.

Das Rheingold ist im allgemeinen das Sinnbild des irdischen „Wahns"; im besondern veranschaulicht die Dichtung die Ansicht des modernen Sozialismus, die allerdings auf Rousseau zurückweist, daß an aller sittlichen Verderbnis die Entstehung des Privateigentums schuld sei. Die Zwerge und Riesen verkörpern die schnödeste Geldgier, Siegfried und Brünnhild vertreten die reinen Menschen, die schuldlos dem Gifte der Habsucht erliegen. Machtgierig und falsch wie die entarteten Kulturmenschen sind ihre Götter mit Wotan an der Spitze. Unfrei geworden und um seine Herrschaft bangend, erkennt der Göttervater seine Schuld und sehnt selbst das sühnende Ende herbei. Es naht heran, als Brünnhild, in dem höchsten irdischen Wunsche enttäuscht, ihre Liebe zum Mitleid mit allen Wesen heiligt und den Ring dem Rheine (der Natur ihre für alle bestimmten Gaben) zurückgibt. Die verkommene Menschheit und Götterwelt gehen zugrunde; aber auf ihren Ruinen soll eine neue, durch die reine Religion der Liebe geeinte Gemeinschaft entstehen.

Obwohl Wagner diesen Plan auf vier Abende ausdehnte (das Vorspiel Rheingold, Die Walküre, Siegfried, Die Götterdämmerung), konnte er doch den gewaltigen Stoff mit den Mitteln des Musikdramas nicht meistern. Die Zerlegung in vier Teile und die symbolische Absicht zwangen ihn zu langen Erzählungen und philosophischen Reflexionen, die beide nicht nur die dramatische Schlagkraft lähmen, sondern auch der Vertonung widerstrebten; durch undramatisch breite Ausführung der lyrischen Partien mußten die Zuhörer für den vielen reizlosen Sprechgesang musikalisch entschädigt werden. So konnte sich in dem Riesenwerke weder die dichterische Begabung noch das musikalische Genie Wagners recht auswirken. Mit der Nachahmung des alliterierenden germanischen Verses und vielen Archaismen verfiel er in denselben Fehler wie später Jordan und Freytag. Als Wortdichtung spricht uns am meisten „Siegfried" an, weil hier Wagner mit den Gestalten des jugendlich ungestümen Helden und der zur Liebe wiedererweckten Walküre die menschliche Sphäre nicht allzu weit verläßt. Ohne seine Musik würde aber auch „Siegfried" wenig bedeuten.

Im **„Parsifal"** erhielt die christliche Grundidee der Nibelungendichtung auch ein christliches Gewand, ja der welterlösende Held wird mit der Geschichte Christi in nahe Beziehungen gebracht.

Der „reine Tor" Parsifal sieht mitleidlos den Qualen des Amfortas zu und wird aus der Gralburg schimpflich ausgestoßen. Erst als ihn im Garten des bösen Zauberers Klingsor die Blumenmädchen und noch mehr die Urteufelin Kundry in Versuchung führen und sich in seinem Herzen die Reue über den Tod der Mutter, den er verschuldet hat, regt, wird er „durch Mitleid wissend". Er widersteht der Verführung, vernichtet damit die Macht Klingsors und gewinnt die Lanze zurück, durch die Amfortas verwundet worden ist. Darauf heilt er den Gralkönig durch

Berührung seiner Wunde mit dem Speer, entsühnt Kundry, die nun endlich sterben kann, und wird selbst König des Grals.

Dem religiösen Stoff entsprechen die weihevolle Sprache und Musik, die hier wieder zu einer vollkommenen Einheit zusammenfließen. Das Werk stellt hohe Anforderungen an die Bühnenkunst und muß mit Andacht empfangen werden; deshalb sollte es nach dem Willen des Meisters nur in Bayreuth aufgeführt werden.

Für Wagners Dichtergröße ist es ein schlagendes Zeugnis, daß seine Bearbeitungen der alten deutschen und keltischen Sagen die echte Überlieferung selbst im Bewußtsein der Gebildeten fast verdrängt haben. „Was die deutsche Romantik einst geahnt, gehofft und geträumt hatte, ist durch Wagner für die Kulturwelt unserer Zeit zur Tatsache geworden: eine Renaissance der germanischen Welt, ebenbürtig der Wiedergeburt der Antike" (O. Walzel)[1].

Die weltmüden Stimmungen von Heines „Romanzero" und den Werken Wagners gehen auch durch die „Dichtungen" (1883) des Prinzen Emil von **Schoenaich-Carolath**, eines der edelsten Deutschen (gest. 1908). Wie Wagner betrachtet er die Liebesleidenschaft als den Fluch der Menschheit und preist in den symbolischen Epen „Angelina", „Sphinx", „Don Juans Tod" und „Judas in Gethsemane" die erlösende Kraft entsagender Liebe. Ähnliche Akkorde tönen aus seiner formschönen, durch die Glut der Empfindung bezwingenden Lyrik und aus einigen Novellen (Tauwasser, Geschichten aus Moll). Wie Schopenhauer und Wagner (im „Parsifal") dehnt der Dichter sein heißes Mitleid auf alle Kreatur aus; in der Novelle „Die Kiesgrube" verdammt er die Tierquälerei und der „Heiland der Tiere", ein Bauernsohn, stirbt den freiwilligen Kreuzestod für die Tiere wie einst Christus für die Menschen.

Mit dem Maßstabe Wagners dürfen die vielen anderen Neuromantiker, die seit 1849 hervorgetreten sind, nicht gemessen werden. Keiner von ihnen hat eine Gestalt geschaffen, die uns in lebendiger Erinnerung bliebe. Die meisten pflegen die verlogene, sinnig-minnige Romantik, die schon um 1820 die deutschen Leser und noch mehr die Leserinnen entzückt hatte und durch den jungdeutschen Sturm und Drang endgültig abgetan schien. In kleinern Versepen mit lyrischen Einlagen kehrt der ganze äußere Apparat der Romantik wieder, ebenso in dickleibigen Romanen, die außerdem von dem allgemeinen Interesse für alte Zeiten und entlegene Länder zehren. Seßhafte Bürger versetzen sich in das Leben der fahrenden Schüler und rühmen sich wie einst die Anakreontiker, nur mit aufdringlicherer Deutschtümelei und in archaisierender Sprache, ihrer Leistungen im Trinken und ihrer Liebesabenteuer. Würdig des unechten Inhalts ist die äußere Ausstattung; es ist die Blütezeit der schauderhaften „Prachtausgaben" mit viel Gold, sinnlos-überladener Ornamentik und süßlichen Bildchen. Der

---

[1]) Aus der beängstigenden Flut der Wagner-Literatur ragt immer noch als ein würdiges Denkmal das Werk von Chamberlain heraus. Vortrefflich unterrichtet über W.s Leben und Schaffen auch der erste Band der Wagner-Ausgabe von Wilh. Golther (Gold. Kl.-Bibl.). Zur Einführung empfehlen sich drei Büchlein, die einander gut ergänzen: die kleine Wagner-Biographie von F. Muncker (2. Aufl. 1909) und die einschlägigen Bändchen der Sammlungen „Aus Natur und Geisteswelt" (Istel) und „Wissenschaft und Bildung" (Schmitz).

Meister dieser Literatur war Josef Viktor **Scheffel** aus Karlsruhe (1826—86). Er studierte ohne Neigung Rechtswissenschaft und gehörte in Heidelberg dem „Engern" an, einem fröhlichen Stammtisch von Künstlern und Gelehrten. Um Maler zu werden, ging er nach Italien und entdeckte in sich den Dichterberuf. Das Epos „Der Trompeter von Säkkingen" (1854) machte ihn rasch zum gelesensten deutschen Autor. Doch konnte Scheffel seines Ruhmes nicht froh werden. Nervöse Unruhe trieb ihn von Ort zu Ort, verdüsterte sein Gemüt und legte seine Schöpferkraft lahm. Verdrossen und verärgert starb der Sänger so vieler lustiger Lieder in seiner Heimat. — Der „Trompeter von Säkkingen", in der lässigen Form von Heines „Atta Troll" verfaßt und auch von Hauffs „Lichtenstein" stark beeinflußt, verdankt seine unerhörte Popularität (bis 1914 307 Aufl. = 389.000 Exemplare) der sentimentalen Liebeshandlung, den zarten Landschaftsbildern, den humoristischen Betrachtungen des Katers Hiddigeigei, der aus der Sippe von Hoffmanns Kater Murr stammt, und den eingestreuten Liedern (Alt-Heidelberg, du feine, Es ist im Leben häßlich eingerichtet). Hauffschen Spuren begegnen wir auch in Scheffels Hauptwerk: „Ekkehard, eine Geschichte aus dem 10. Jahrhundert" (1855; 284 Aufl. = 377.000 Exemplare bis 1914). Scheffel ging indes im engen Anschluß an die Geschichtswissenschaft weit über Hauff hinaus. Er zog nicht nur die lateinische Chronik des Klosters St. Gallen, die ihm die erste Anregung gab, sowie andre Geschichtsquellen, sondern auch Sagen und Dichtungen aus der Zeit seines Helden im weitesten Umfang heran und setzte alle diese gelehrten Notizen, die in den Anmerkungen größtenteils wörtlich mitgeteilt sind, von warmer Heimatliebe erfüllt, in anziehende Schilderungen und poetische Szenen um. Das eigentlich Epische in dem Roman ist seine Erfindung: die Liebe des poetischen Mönches zu der Herzogin Hadwig von Schwaben, der Herrin auf der Feste Hohentwiel, die romantische Entstehungsgeschichte des Walthariliedes, dem auch die Episode von Audifax und Hadumoth nachgebildet ist, die heitern Figuren der Griechin Praxedis, des trunkfesten Spazzo u. a. Die Herzogin ist freilich zu modern geraten, der Schluß unwahrscheinlich; persönliche Bemerkungen des Autors stören die Einheit des altertümelnden Stils. Die dritte Grundlage von Scheffels Volkstümlichkeit ist „Gaudeamus", eine Sammlung von Kneipliedern, die zum Teil in alle Studentenliederbücher übergegangen sind. Nach alter Studentensitte ironisiert darin Scheffel übermütig die Wissenschaft (Der Ichthyosaurus, Im Schwarzen Walfisch zu Askalon, Als die Römer frech geworden) und singt im übrigen von Trinkerfreuden, Wanderlust und Burschenherrlichkeit (die Gedichte vom Rodensteiner und dem Zwerg Perkeo, Wohlauf, die Luft geht frisch und rein). Aus dem Plan eines großen Wartburgromans stammen die matte Kreuzfahrernovelle „Juniperus" und die Lieder der „Frau Aventiure", die den Ton der mittelalterlichen Lyrik, mit besonderem Gelingen die Poesie der fahrenden Sänger, nachahmen. Mehr eigene Klänge vernehmen wir in den „Bergpsalmen". Durch den Mund des Bischofs Wolfgang von Regensburg, der sich aus der Unrast der Welt in die Einsamkeit des Wolfgangsees flüchtet, spricht Scheffel in freien Rhythmen den eigenen Weltschmerz aus.

Unter den vielen Erben Scheffels seien nur die drei meistgenannten erwähnt.

Der sprachgewandte und schreibselige Julius **Wolff** pflegte das lyrisch angehauchte romantische Epos (den „Sang", die „Sage" oder „Märe"): Der Rattenfänger von Hameln, Der wilde Jäger, Tannhäuser u. a. „Till Eulenspiegel redivivus" erneuert die altdeutsche Schwankdichtung. Später brachte Wolff auch historische Romane auf den Markt. — Im „Sang" war sein Nebenbuhler der Thüringer Rudolf **Baumbach** (Zlatorog, Frau Holde). Nach dem Muster von Scheffels „Frau Aventiure" schrieb er die „Lieder eines fahrenden Gesellen", „Spielmannslieder" und andre Bändchen mit gemachtem Singsang („Butzenscheibenlyrik"), lustig erzählten alten Schwänken und einigen Liedern, die noch heute jede Zecherrunde erfreuen (Bin ein fahrender Gesell, Die Lindenwirtin). — Der westfälische Arzt Fried. Wilh. **Weber** ging als Epiker nicht nur von Scheffel aus, sondern lehnte sich in dem berühmten „Dreizehnlinden" (1878) auch an die von ihm übersetzte „Frithjof-Sage" des Schweden Tegnér an. Er führt uns in die Zeit Ludwigs des Frommen und schildert den Kampf zwischen altem und neuem Glauben in der Brust eines Sachsenjünglings. Wie beim „Ekkehard" halten uns bei Webers Epos mehr das gut gemalte Kulturbild und hübsche Naturschilderungen als die eigentliche Handlung fest. Die große Verbreitung von „Dreizehnlinden" (etwa 120 Aufl.) hat Webers zweites Epos, „Goliath", das einheitlicher und tiefer ist, und seine noch gewichtigere Lyrik in den Schatten gestellt. Namentlich in Lebenssprüchen hat der charakterfeste Mann Vorzügliches geleistet.

Die Erfolge, die Scheffel durch die enge Verbindung der Poesie und Geschichte erzielte, zeitigten im Verein mit dem romantischen Reiz exotischer Länder und uralter Kulturen den archäologischen oder „Professorenroman". Gewiegte Geschichtsforscher stellten aus erprobten Motiven eine leidlich vernünftige Handlung zusammen, um für die Mitteilung der Ergebnisse ihrer Studien an weitere Kreise angenehme Vorwände zu gewinnen. Das Publikum verwechselte die Gelehrten mit Dichtern und brachte sie, indem es die dicksten Bände gierig verschlang, um alle Selbstkritik. Den größten Nutzen zogen aus solcher Begriffsverwirrung Ebers, Dahn und Eckstein. Der Leipziger Orientalist Georg **Ebers** war Spezialist im ägyptischen Roman; am ähnlichsten sehen einem wirklichen Kunstwerk seine ersten Erzeugnisse: Die ägyptische Königstochter, Uarda, Homo sum. Felix **Dahn** (Professor der Rechte in Königsberg, später in Breslau, wo er 1912 starb) behandelte im „Kampf um Rom" den Untergang der Ostgoten in Italien und in zahlreichen „kleinen" Romanen die Völkerwanderung. Gut sind einige seiner Balladen: Gotentreue, Die Mette von Marienburg. Ernst **Eckstein** baute sich in der Römerzeit an (Die Claudier, Prusias). Annehmbarer fanden urteilsfähige Leser den „Antinous" (Zeit Hadrians) und die „Klytia" (Reformationszeit) von George **Taylor** (dem Heidelberger Theologieprofessor Hausrath), die Klostergeschichte „Irmela" des Pastors Heinrich **Steinhausen** und „Die letzten Humanisten" des Dresdner Literarhistorikers Adolf **Stern**, der mit einigen vortrefflichen historischen Novellen auf K. F. Meyer vorbereitet. Ein Spätling dieser Richtung ist August **Sperl** (Die Fahrt nach der alten Urkunde, Die Söhne des Herrn Budiwoj).

Die poetische Armut der archäologischen Romane springt in die Augen, wenn

man sie neben die Meisterwerke von Konrad Ferdinand **Meyer** (1825—98) hält. Als Sohn eines reichen Züricher Patriziers konnte Meyer sein Talent ohne Rücksicht auf Versorgung reifen lassen. Bis 1870 neigte er sich der romanischen Kultur zu und die kühle Sachlichkeit mancher romanischen Kunstdichter wirkte noch nach, als er sich unter dem Eindruck der deutschen Siege über Frankreich zum Deutschtum bekehrt hatte und in sehr vorgerücktem Alter mit der ersten größeren Dichtung „Huttens letzte Tage" (ersch. 1872) hervorgetreten war. Es ist dies ein Zyklus von lyrischen Bekenntnissen des Helden und von Stimmungsbildern. Hutten schildert selbst seine bewegten Schicksale und wir erhalten dabei in knappen Zügen visionär geschaute Bilder aus dem Beginn der Reformation. Diese und andre Epochen mit großen Gegensätzen, welthistorischen Entscheidungen und starken Persönlichkeiten (die Renaissance, die Zeit Karls des Großen und des 30jährigen Krieges) beschäftigten den Dichter auch in der Folge am stärksten. In seinen **Novellen** wird uns die Geschichte wirklich lebendig, da er nicht nur das Kostüm der geschilderten Perioden mit peinlicher Treue festhält, sondern uns auch in den Geist der Zeiten einzuführen weiß. Immer ist ihm die feine Charakterzeichnung das erste Ziel; deshalb ist sein Streben auf die strengste Auswahl der fruchtbaren Momente, auf Vereinfachung und Verdichtung des geschichtlichen Stoffes gerichtet. Auch die Sprache Meyers ist gedrungen und inhaltsschwer, jeder Satz bedächtig gehämmert und gemeißelt. Um seine Unparteilichkeit schon äußerlich zum Ausdruck zu bringen, liebt er es, seine Erzählungen in einen an und für sich kostbaren Rahmen zu stellen; so wird im „Heiligen" (1880) der Konflikt zwischen Heinrich II. von England und seinem Kanzler Thomas Becket — diesen Charakter hat Meyer ganz auf eigene Faust ausgeführt — von einem Züricher Kriegsknecht als Augenzeugen erzählt, das „Leiden eines Knaben" von dem Leibarzt Ludwig XIV., die „Hochzeit des Mönchs" (1884) von Dante am Hofe zu Verona. Meyers gemütvollstes Werk ist „Die Richterin" (1885), eines der feinsten „Die Versuchung des **Pescara**" (des Feldherrn Karls V., Siegers in der Schlacht bei Pavia). Ein Band vereinigt die kleineren Kabinettstücke: Das Amulett, Der Schuß von der Kanzel, die satirische Geschichte von Plautus im Nonnenkloster, Gustav Adolfs Page. Der lose gefügte Roman „Jürg Jenatsch" (1876; 100. Aufl. 1910), eigentlich eine lange Novelle, erzählt von einem Graubündner Pastor, der zum Parteiführer und Soldaten wird, ja sogar, um sein Land zu retten, seinen Glauben verläßt, seinen besten Freund, den französischen Feldherrn Herzog von Rohan, verrät; schließlich empfängt er aus der Hand der Jugendgeliebten, deren Vater er erschlagen hat, den Tod.

Selbst die persönlichsten Bekenntnisse des Dichters lassen das Streben nach Objektivität erkennen. Wie Goethe versuchte er sich eine Zeitlang in der Malerei und wurde sich gleichfalls erst in Italien über seinen Dichterberuf klar. In der plastischen Anschaulichkeit liegt ein großer Vorzug seiner Novellen, mehr plastisch als musikalisch ist auch seine **Lyrik** („Gedichte", 1882): Sie fließt aus der Sehnsucht und Erinnerung des einsamen Kulturmenschen, der seine Jugend verscherzt zu haben glaubt und vergeblich auf neuen Lenz wartet, und hat etwas seltsam Verhaltendes, Feierliches. „In meinem Wesen und Gedicht — Allüberall ist Firne-

licht, — Das große, stille Leuchten" („Firnelicht"). Die künstlerische Absicht Meyers ist, das Gefühl Gestalt werden zu lassen, und so schafft er Symbole der Gefühle, statt diese zu zergliedern und zu beschreiben, wie es Art der Volkslied-lyrik ist, und zwar sind Flammen, Glocken- und Becherklang seine Lieblings-vorstellungen. Mit diesem Verfahren steht Meyer am Eingang der modernen symbolistischen Lyrik in Deutschland. Als anerkannte Juwelen reiner Lyrik seien genannt: Liederseelen, Nachtgeräusche, Die toten Freunde, Hochzeitslied, Lenz-fahrt, Eingelegte Ruder, Ein bißchen Freude, Das Heute, Der Reisebecher, Das weiße Spitzchen, Das Glöcklein, Der römische Brunnen, Zwei Segel, Der Bluts-tropfen, Lethe, Alle, Papst Julius, In der Sistina, Chor der Toten. Die deutsche Ballade war durch die Münchner und andre Epigonen zur versifizierten Anek-dote hinabgesunken. Meyer gab ihr wieder tiefern Gehalt, indem er, ohne per-sönlich hervorzutreten, sein eigenes Erleben in die Fabel einfließen ließ und die Anekdote zu symbolischer Bedeutung emporhob. Einige seiner Balladen berühren sich stofflich mit den Novellen aus der Reformationszeit, z. B. „Die Füße im Feuer" und „Miltons Rache". Mit persönlicher Teilnahme zeichnet Meyer auch die stoischen Helden der Römer und Gallier: Der Ritt in den Tod, Das Geisterroß, Das verlorene Schwert. Andre Meisterstücke von Meyers Balladenkunst sind: König Etzels Schwert, Bettlerballade, Die gezeichnete Stirne, Die Ketzerin, Der gleitende Purpur, Die Karyatide, Die Rose von Newport.

Meyer rechnet mit beträchtlicher Bildung und gesammelter Aufmerksamkeit des Lesers und kann daher nie populär werden. Keller nannte die Poesie des Lands-mannes treffend „Brokat" und Liliencron fühlt sich durch einen goldenen Helm in wundervoller Arbeit an Meister Konrad Ferdinand erinnert.

C. Der Realismus.

a) Übergänge von der Romantik zum Realismus.

Romantische Erfindung und realistische Schilderung vereinigen sich im ältern deutschen Geschichtsroman. Dem Beispiele Walter Scotts und Wilh. Hauffs (s. S. 236 fg.) folgten zahllose Verfasser von historischen Erzählungen, und da sich die meisten ein eigenes Gebiet aussuchten, blieb keine Zeit und kein Land ohne poetische Bearbeitung. Wirkliche Dichtungen sind darunter wenige, der Erfolg der meisten ist aus dem Bedürfnis nach angenehmer Belehrung zu erklären. Wilibald **Alexis** (richtig Wilhelm Häring), einer der Gründer des Ostseebades Heringsdorf, war in Berlin schriftstellerisch vielseitig tätig. In seinen reifen Romanen wählte er stürmische Zeiten der brandenburgischen Geschichte, und da er dem einförmigen Bilde des Landes eine Fülle von Schönheiten abzugewinnen wußte, verdiente er den Namen eines märkischen Walter Scott. Wie sein Vorbild erzählt er viel Abenteuerliches, legt jedoch das Hauptgewicht auf die realistische Schil-derung der kulturgeschichtlichen Verhältnisse und stellt uns in jedem seiner Romane eine Reihe lebenswahrer, meist kraftvoll-trotziger Charaktere vor Augen. Die breite Erzählung, die manchmal umständliche Technik und der altertümlich gefärbte, schwerfällige Stil setzen allerdings beim Leser Geduld voraus. Der erste der bran-denburgischen Romane war „Cabanis"; er führt in die Zeit Friedrichs des

Großen. Darin steht die Ballade „Fridericus rex“, in Löwes Vertonung bekannt. Die besten Werke von Alexis sind: Der Roland von Berlin, Die Hosen des Herrn von Bredow (1846—48, fortgesetzt durch den „Werwolf“), Ruhe ist die erste Bürgerpflicht, Isegrim. — Wie Alexis die Mark schilderte Hermann **Kurz** seine Heimat Schwaben mit großem Bemühen um historische Treue und Lebensechtheit. In dem Roman „Schillers Heimatjahre“ (1843) ist nicht Schiller, sondern ein flüchtiger Bekannter von ihm der Held. Realistischer ist „Der Sonnenwirt“ (1854), der selbständig den Stoff von Schillers „Verbrecher aus verlorener Ehre“ behandelt. Von den kleinern Erzählungen des Dichters ist zu nennen „Die beiden Tubus“. Kurz hat auch „Tristan und Isolde“ vortrefflich aus dem Mhd. übertragen. — Der Pfarrer Wilhelm **Meinhold** aus Pommern gab in der „Bernsteinhexe“ grausige Schilderungen von Greueln in der Zeit des 30jährigen Krieges. Er ahmte sehr geschickt die Sprache des 17. Jhds. nach und veröffentlichte das Buch als eine alte Kirchenchronik. Diese Einkleidung wurde für spätere Erzähler, wie Storm, vorbildlich.

Am Übergang von der Romantik zum Realismus steht auch, wie schon an Immermanns „Oberhof“ gezeigt worden ist (S. 236), die ältere deutsche Dorfgeschichte. Schon vor dem „Oberhof“ erschien in der Schweiz ein autobiographischer Dorfroman, lebenswahrer und volkstümlicher als Immermanns westfälische Geschichte: „Der Bauernspiegel oder Lebensgeschichte des Jeremias **Gotthelf**“ (1836). Der Verfasser, der seinen Decknamen in der Folge beibehielt, war Albert Bitzius, Pfarrer zu Lützelflüh im Kanton Bern (1797—1854). Die Dorferzählung hatte in seiner Heimat eine längere Vorgeschichte. Geboren aus den Aufklärungsbestrebungen des 18. Jhds., bewegte sie sich vom Anfang an in der Mitte zwischen Idylle und Aufklärungsschrift. Der erziehliche Zweck bestimmte ihren Charakter; die Verfasser zeigen in der Regel erfreuliche oder abschreckende Entwicklungen mittelmäßig begabter Menschen aus den unteren Ständen, malen treu und liebevoll Bilder aus ihrem Alltagsleben, um es dem Volke in seiner wahren Gestalt zu zeigen und trotz seiner Härten wert und lieb zu machen, und lassen keine Gelegenheit ungenützt, ihre praktischen Absichten durch direkt vorgetragene Lehren zu verdeutlichen. Gotthelf entfaltete in dieser Gattung eine große Vielseitigkeit und führte sie auf ihren Höhepunkt. Wie seine Vorgänger, besonders Pestalozzi (S. 145), schrieb er ohne literarische Ansprüche zur christlichen Erziehung seiner Pfarrkinder. Deshalb stellte er die braven Frommen und die gottlosen Bösewichte einander in Schwarz-Weiß-Manier gegenüber und belastete seine Erzählungen durch eine schwere Fracht von moralischen Betrachtungen und Auseinandersetzungen mit den liberalen Städtern und Regierungen. In der Vergegenwärtigung der bäuerlichen Umwelt verfährt er mit naiver Rücksichtslosigkeit; er bringt es z. B. zustande, seitenlang bei der Schilderung eines Misthaufens zu verweilen. Seine Bauern läßt er mit Verwendung vieler mundartlicher Ausdrücke ihre eigene urwüchsige Sprache reden. Das war nichts für Leser, die durch die Romantiker gewöhnt waren, in der Poesie den Gegensatz zum Leben zu sehen, und noch weniger konnten Gotthelfs Werke den unentwegten Fortschrittsmännern zusagen. Erst als man am Ausgang des Jahrhunderts die poetische Schminke zu hassen begann,

kam für Gotthelf die Zeit und man pries ihn als einen Vorläufer des modernen Naturalismus. In der Tat stand der Emmentaler Pfarrer durch die Kraft seiner Anschauung und die tiefe Kenntnis des menschlichen Herzens, das unter dem Bauernkittel nicht anders schlägt als unter dem Prunkgewand, in seiner Zeit einzig da. In seinen großen Romanen (Leiden und Freuden eines Schulmeisters, Uli, der Knecht, Geld und Geist, Uli, der Pächter, Käthi, die Großmutter) stören die Sorglosigkeit der Technik, die unaufhörlichen Zwischenreden des Autors und die Ausführlichkeit in der Darstellung des Zuständlichen den Genuß. Viel besser bewährt sich Gotthelfs Talent: die große Fülle seiner Erfindung, die Schärfe der Beobachtung und die Fähigkeit, das äußerlich Unbedeutende gemütvoll zu verklären, in seinen kleinern Geschichten. Ein Teil von ihnen verarbeitet Sagen und geschichtliche Ereignisse und beweist, daß es einseitig ist, in Gotthelf nur den Naturalisten zu sehen. Mit welcher visionären Phantasie ist doch in der „Schwarzen Spinne" die Pest anschaulich gemacht! Außerdem seien besonders empfohlen: Elsi, die seltsame Magd, Kurt von Koppigen, Hans Joggeli, der Erbvetter, mit dem Gegenstück Harzer Hans, auch ein Erbvetter, Segen und Unsegen, Das Erdbeeri-Mareili, Der Sonntag des Großvaters, Der Besenbinder von Rychiswyl, Der Oberamtmann und der Amtsrichter, Der Besuch, Die Frau Pfarrerin.

Neben diesem überquellenden Reichtum nimmt sich die lange Folge der „Schwarzwälder Dorfgeschichten", die Berthold **Auerbach** in Immermanns Nachfolge seit 1843 herausgab, heute ärmlich aus. Den Zeitgenossen gefielen sie gerade wegen ihrer Sentimentalität und Schönmalerei und selbst die Dichter hielten die „Frau Professorin", den „Diethelm von Buchenberg", das „Barfüßele" und andere Gestalten Auerbachs für möglich. Daher übte Auerbach auf die erzählende Literatur seiner Zeit einen großen Einfluß aus: Freytag, Rosegger, Anzengruber u. a. haben manches von ihm übernommen.

Unabhängig von allen literarischen Einflüssen entwickelte sich das westfälische Edelfräulein Annette von **Droste-Hülshoff** (1797—1848) in ländlicher Einsamkeit zur größten deutschen Dichterin. Ihr Leben verfloß ohne äußere Stürme auf ihrem Stammschloß bei Münster, dann in einem Gehöft mitten in der westfälischen Heide und zuletzt weilte die Unvermählte bei ihrem Schwager in der Meersburg am Bodensee. Von inneren Kämpfen blieb sie nicht verschont; sie war zeitlebens kränklich, ihr leidenschaftliches und doch unendlich zartes Gemüt wurde von religiösen Zweifeln aufgeregt, von Enttäuschungen in Liebe und Freundschaft verwundet. Ohne darum der Verbitterung anheimzufallen, wendete sich die fromme Katholikin immer mehr vom Irdischen ab. — Annettens Poesie („Gedichte", 1838 und 1844, „Letzte Gaben" aus dem Nachlaß) ist sowohl der Tendenzliteratur ihrer Zeit als auch der bewußten Kunstdichtung eines Geibel gerade entgegengesetzt, in jedem Zuge echt und wahr, frei von jeder Phrase. Um zu ihren Vorzügen zu gelangen, muß man sich an ihre oft zu gedrängte, spröde und schwerflüssige, nur selten melodische Sprache gewöhnen. Ihre Größe besteht in der poetischen Durchleuchtung des Kleinen, Alltäglichen, das sie mit unerhörter Schärfe schaut; ihr menschliches Ideal ist trotz aller Kraft und männlichen Herbheit ihrer Natur die „beschränkte" Frau, die eines ihrer schönsten Gedichte preist.

Die größte Anerkennung haben ihr die zwölf „Heidebilder“ eingetragen; die melancholischen und träumerischen Stimmungen der westfälischen Heide werden hier mit realistischen Mitteln festgehalten, indem die Sinne der Dichterin die unscheinbarsten Bewegungen der Natur aufnehmen und das Kleinleben der Tier- und Pflanzenwelt bei ihr wie durch ein Mikroskop beobachtet erscheint. Denselben Charakter haben die andern Naturgedichte, z. B. Am Turme, Das öde Haus, Im Moose, Durchwachte Nacht, Im Grase. Rührend, doch ohne veraltete Empfindelei offenbart Annette ihr gütiges, liebeschweres und lebensstarkes Herz in Gedichten wie: Junge Liebe, Das vierzehnjährige Herz, Die junge Mutter, Das einzige Kind. In einem Teil ihrer vielen religiösen Gedichte (besonders denen der nachgelassenen Sammlung „Das geistliche Jahr“) ringt sie wie Novalis und Brentano nach mystischer Erleuchtung, andre atmen den milden, tröstenden Geist des praktischen Christentums (z. B. der Idyllenzyklus „Des alten Pfarrers Woche“). Auch in ihren stimmungssatten Balladen berührt sich Annette mit der Romantik, indem sie schaurige, gespenstische Stoffe, besonders heimatliche Sagen, aufsucht. Der Ausdruck ist knapp und scharf, von origineller Bildlichkeit, ab und zu etwas dunkel: Der Graf von Thal, Das Fegefeuer des westfälischen Adels, Der Tod des Erzbischofs Engelbert von Köln, Der Graue, Das Fräulein von Rodenschild, Der Geierpfiff, Die Schwestern, Die Vergeltung. Nicht auf gleich hoher Stufe stehen die größern Verserzählungen. Der grausige „Spiritus familiaris des Roßtäuschers“ schildert die Qualen eines Bundes mit dem Bösen, die „Schlacht im Loener Bruch“ gibt scharfgezeichnete Bilder aus dem Krieg, der 1623 Westfalen verwüstete, „Des Arztes Vermächtnis“ bewahrt die Erinnerung an ein geheimnisvoll-düsteres Erlebnis auf. Eine Schicksalstragödie in Novellenform ist „Die Judenbuche“, unheimlich wie die entsprechenden Geschichten E. T. A. Hoffmanns. Vom bösen Gewissen getrieben, knüpft sich ein Mörder schließlich an dem Orte seines Verbrechens selbst auf.

Wie die norddeutsche Heimatsdichterin sträubte sich Adalbert **Stifter**, der weltflüchtige Poet des Böhmerwaldes, gegen alle Politik und literarische Versuche, die Welt zu verbessern. Geboren 1805 zu Oberplan an der Moldau, kam er nach dem frühen Tode des Vaters an das Stiftsgymnasium in Kremsmünster, ging an der Wiener Universität vom Rechtsstudium zur Naturwissenschaft über und übte daneben sein malerisches Talent. Ohne seine Studien durch eine Prüfung abzuschließen, blieb er Privatlehrer in Wiener Adelsfamilien, bis er 1850 zum Schulrat (Volksschulinspektor) in Linz ernannt wurde. 1865 nahm er Abschied von dem mühereichen Amte, 1868 gab er sich in einem Anfall der gräßlichsten Schmerzen, seiner Sinne nicht mächtig, den Tod. Stifter ist Jean Paul, Hoffmann und andern Romantikern verpflichtet, die entscheidenden Anregungen empfing er jedoch von der Waldpoesie in den heute noch allbekannten „Lederstrumpfromanen“ des Amerikaners Fenimore Cooper. Der Natursinn ist die Hauptquelle seiner Dichtung; die Menschen sind ihm oft nur Staffage der Landschaft, und zwar sind die Motive seiner Novellen gewöhnlich so einfach und idyllisch, die Empfindungen seiner Personen so still und harmonisch wie die Stimmungen des Böhmerwaldes, der Alpenhöhen, der Steppen und Wüsten, deren Poesie sich ihm restlos

erschlossen hat. Im Gegensatz zu den allgemein gehaltenen Landschaften der Romantiker malt er, noch peinlicher als die Droste, doch nicht mit einem so außergewöhnlichen Auge begabt, die Natur bis in die kleinste Einzelheit; er will durch ihre Belebung und Beseelung nicht märchenhafte und mystische Stimmungen erzeugen, sondern nur das, was er scharf und bestimmt sieht, bildlich verdeutlichen. Wer nach stofflicher Spannung verlangt, wird bei Stifter leer ausgehen und ihn einförmig finden; wer sich aber aus dem Lärm des Lebens zu sich selbst zurückzufinden vermag und für feine Reize der Natur- und Seelenschilderung empfänglich ist, wird immer wieder gern zu ihm zurückkehren. Klassisch ist sein Deutsch, sehr gewählt und von durchsichtiger Klarheit im Satzbau, wohlklingend und weich. Den Grund zu Stifters Ruhm legten die „Studien" (1844—50), eine Sammlung von 13 Erzählungen, darunter: Der Kondor, die reizenden „Feldblumen", Das Heidedorf, Der Hochwald, Die Narrenburg, die prächtigen Skizzen aus der „Mappe meines Urgroßvaters" (eines Landarztes), Abdias (Bilder aus der afrikanischen Wüste), Brigitta, eine Geschichte aus der ungarischen Steppe mit einem merkwürdigen Frauencharakter im Mittelpunkt, Der Hagestolz, Der Waldsteig. In den „Bunten Steinen" (1853) überschrieb Stifter nach dem Muster von Jean Pauls „Flegeljahren" die einzelnen Geschichten mit Namen von Mineralien. Hier geht er in der Breite der Schilderungen bereits zu weit; doch ist der „Bergkristall", die rührende Erzählung von den zwei in Gletscherregionen verirrten Kindern, von unvergänglicher Leuchtkraft und den „Kalkstein", der sich mit Grillparzers „Armem Spielmann" vergleichen läßt, kann man Stifters tiefste Novelle nennen. Alterswerke sind „Der Nachsommer", ein ausgedehnter pädagogischer Roman mit einer Fülle tiefinnerlicher Bekenntnisse, und der mißglückte Geschichtsroman „Witiko". Nach Stifters Tode erschien noch eine Sammlung kleinerer „Erzählungen", darunter „Prokopus", und „Vermischte Schriften". Stifter hat nicht bloß auf österreichische Erzähler, so auf Pichler, Saar, Marie von Ebner und besonders auf Rosegger, eingewirkt, sondern auch unter norddeutschen Dichtern Bewunderer gefunden.

Zu ihnen zählt der Holsteiner Theodor **Storm**, geboren 1817 zu Husum an der Nordsee, Advokat daselbst, 1853 von den Dänen vertrieben, preußischer Richter in Potsdam und Heiligenstadt (Prov. Sachsen), nach der Niederlage der Dänen 1864 hoher Justizbeamter in der Vaterstadt, gest. 1888 in Hadamarschen bei Husum. Storms Poesie liegt gleichfalls abseits vom lauten Weltgetriebe, und wenn er auch aus seinen Erlebnissen heraus einige wunderschöne Vaterlandsgedichte geschrieben hat, so ist ihm doch das Herzensleben wichtiger als die Ereignisse auf dem Welttheater. Er ist durch und durch Stimmungsmensch, ein geborener Lyriker. Was ihn heftig bewegt, ergießt sich in Verse und auch in seinen Novellen verdichtet sich die Stimmung, sobald sein Herz heftiger pocht, zum Liede. Eine innige Wahlverwandtschaft verband Storm mit Mörike, den er auch persönlich schätzte. Wie Mörike suchte er als Lyriker zunächst eine sinnliche (musikalische und anschauliche) Wirkung hervorzubringen; die geistige sollte sich daraus von selbst ergeben wie aus der Blüte die Frucht. In dem Bemühen, mit möglichst wenigen schlichten Worten in den einfachsten Formen möglichst viel zu sagen, war der

„stille Goldschmied und silberne Filigranarbeiter", wie Storm von Keller genannt wurde, sein strengster Richter. Daher steht in dem schmalen Band seiner **„Gedichte"** (seit 1853) fast nur Vollendetes. Sie sind Gelegenheitspoesie im Goetheschen Sinne, ungekünstelte Offenbarungen des Heimatgefühls, des Liebes- und Familienglücks, des Trennungsschmerzes: Oktoberlied, Abseits, Weihnachtslied, Am grauen Strand, am grauen Meer, Meine Mutter hat's gewollt, Heute, nur heute bin ich so schön, Das macht, es hat die Nachtigall die ganze Nacht gesungen, Weiße Rosen, Die Stunde schlug, Du willst es nicht in Worten sagen, Schließe mir die Augen beide, Gode Nacht, Juli, Herbst, Begrabe nur dein Liebstes, Über die Heide. Auch der liebliche Märchenton und ein behaglicher Humor stehen dem begnadeten Sänger zu Gebote: Sommervormittag, Als ich dich kaum gesehen, Von Katzen, Knecht Ruprecht, In Bulemanns Haus, Schneewittchen, Junge Liebe, Die neuen Fiedellieder. Storms einzige Ballade „Geschwisterblut" lobte Keller als die ergreifendste Lyrik, die es geben kann. Endlich stehen in der Sammlung einige edle, kernige Sprüche, z. B. „An meine Söhne".

Auch Storms **Novellen**, etwa 50 an Zahl, wachsen aus lyrischen Stimmungen heraus und sind in Erlebnissen, besonders Jugendeindrücken, tief verankert. Der Dichter versetzt sich aus der Gegenwart in vergangene Zeiten zurück und die Erinnerung trägt ihm reichlich Bausteine für selbständige Erfindung zu. In andern Novellen gedenken alte Leute ihrer Schicksale, meist um damit ihren einsamen Lebensabend zu erhellen. Wieder andre Erzählungen werden für schriftliche Aufzeichnungen längst verstorbener Menschen ausgegeben („Chroniknovellen"). Diese Technik erleichtert Storm die Absicht, die Handlung zu verinnerlichen, von allem abzusehen, was kein psychologisches Interesse bietet, und die Wirklichkeit in rein poetische Sphäre zu heben. Dem zurückschauenden Blick erscheinen die herbsten Schicksalsschläge traumhaft verklärt und die Verzweiflung weicht einem sanft elegischen Gefühl. Wie sich die Erinnerung gern an äußere Eindrücke heftet, so erhält in vielen Novellen Storms ein Gegenstand oder eine Handlung symbolische Bedeutung. Alle diese Merkmale verknüpfen Storm mit der Romantik und seine ersten Erzählungen (Immensee, 1852, der Nachhall einer unglücklichen Liebe des Dichters, Auf dem Staatshof, Ein grünes Blatt) stehen der Stimmungsnovelle eines Eichendorff noch ganz nahe. Modern ist von allem Anfang an Storms Naturschilderung, die zur Erzeugung der gewünschten Stimmung am meisten beiträgt. Ohne, wie so häufig Stifter, der Schilderungssucht zu verfallen, weiß Storm durch Hervorhebung charakteristischer Einzelzüge die eigentümlichen Reize der friesischen Küstenlandschaft höchst anschaulich mitzuteilen. Allmählich rang er sich zu festerer, energischerer Gestaltung durch; er drängte die Lyrik zurück, wählte leidenschaftlich bewegte Stoffe, spann den epischen Faden mit kunstfertiger Hand und wich auch tieftragischen Schlüssen nicht aus. Zugleich wurde er aber auch phantastischer und in manchen Novellen, wie den „Geschichten aus der Tonne" (darin die rein märchenhafte „Regentrude") und „Hinzelmeier", vollzieht sich deutlich der Übergang von der weichen Art Eichendorffs und Mörikes zu der realistischen Romantik eines Hoffmann. Auch noch in den realistischesten Novellen Storms bleiben wir freilich wie bei

Heyse in einer gewissen Entfernung vom wirklichen Leben; das bringt namentlich die Technik der „Erinnerungsnovelle" und die gedämpfte Erzählungsweise mit sich. Äußerlich erscheint Storm, obwohl er sich nicht so sehr auf die Liebesgeschichte beschränkt, weniger erfindungsreich als Heyse; seine Erzählungen fließen in der Erinnerung bald zusammen und nur wenige bestimmte Züge bleiben haften. Doch kann man ihn wie Stifter immer wieder lesen. Sein Schaffen verläuft in gleichmäßig ansteigender Linie und nur wenige Novellen sind ihm ganz mißlungen. Für eine Auswahl der allerbesten wären etwa vorzuschlagen: In St. Jürgen, Viola tricolor, die Chroniknovellen: Aquis submersus, Renate, Eekenhof, Zur Chronik von Grieshuus und Ein Fest auf Haderslevhuus; Pole Poppenspäler, Psyche, Karsten Kurator, Hans und Heinz Kirch, Bötjer Basch, Die Söhne des Senators, Ein Bekenntnis und Der Schimmelreiter (1888), Storms letzte und trotz der allzu künstlichen Komposition bedeutendste Novelle.

In Storms Fußtapfen trat mit Novellen wie „Magister Timotheus" und „Die braune Erika" sowie als Lyriker sein Landsmann Wilhelm **Jensen** (1837—1912). Auch er liebt es, den Menschen in die Natur einzubetten, ist aber nicht so an den Heimatsboden gebunden, sondern bewegt sich mit großer Phantasie und Sicherheit in allen Zonen und Zeiten. Freilich kommt nur einem kleinen Teil seiner 160 Bände literarischer Wert zu. Von seinen Novellen gehören dazu: „Unter heißerer Sonne", „Eddystone", „Karin von Schweden" sowie die Zyklen „Aus den Tagen der Hansa" und „Aus schwerer Vergangenheit", von seinen Romanen „Nirwana" und „Versunkene Welten", von den Verserzählungen „Der Holzwegtraum".

b) Die Meister des „poetischen Realismus".

Der „poetische Realismus" ist nach Otto Ludwig (s. u.) ein Verfahren, das den Naturalismus und den Idealismus in einer künstlerischen Mitte vereinigt, eine moderne Ausbildung des Goetheschen „Stils" (s. S. 155). Auch Ludwig verlangt, daß der Künstler nur einen Auszug aus der Wirklichkeit gebe und nur das auswähle, was er zu einer geschlossenen Einheit vereinigen kann, doch beschränkt er sich nicht auf das Wesentliche, unerläßlich Notwendige, um das Hauptaugenmerk auf die Technik und äußere Form zu richten, sondern will von der Breite und Mannigfaltigkeit der Welt in sein Werk so viel aufnehmen, als sich mit der ideellen Einheit verträgt. Goethe strebte den Typus an, Ludwig wie Shakespeare und Kleist das Individuelle, jenem schien die Form, diesem der Reichtum des Gehalts wichtiger. Dem Realisten geht Wahrheit über Schönheit, die aber der „poetische Realist" immerhin als heißersehntes Ziel nicht aus den Augen verliert.

Neben Geibel war, schon 1840, Christian Friedrich **Hebbel** der erfolgreichste Gegner der Tendenzpoesie. Er ward zwei Monate vor R. Wagner 1813 zu Wesselburen in dem damals dänischen Herzogtum Holstein als Sohn eines armen Maurers geboren. Nach einer freudlosen Jugend voll Entbehrungen und acht Jahren demütigender Schreiberdienste beim Kirchspielvogt seines Geburtsortes kam der Zweiundzwanzigjährige, angewiesen auf Almosen und Freitische, nach Hamburg, um sich auf einen gelehrten Beruf vorzubereiten. Eine arme Stickerin, bei der er anfangs wohnte, Elise Lensing, opferte ihm ihre Ersparnisse auf, damit

er sich an der Universität weiterbilden könne. In Heidelberg und München trieb er geschichtliche und philosophische Studien ohne Regelmäßigkeit und Befriedigung. Da ihm die Größe seines Dichterberufes immer leuchtender vor die Seele trat, mochte er sich nicht zu schriftstellerischen Tagesarbeiten hergeben und rang lieber, von aller Geselligkeit ausgeschlossen, mit dem Hunger. Wieder in Hamburg, schuf er 1840 sein erstes Drama „Judith"; es befremdete viele, warb aber auch dem Dichter begeisterte Anhänger in ganz Deutschland. Ein Stipendium des dänischen Königs gab ihm Gelegenheit zu einer Reise nach Paris (1843), wo er das bürgerliche Trauerspiel „Maria Magdalena" vollendete. Dieser machtvollen und geschlossenen Schöpfung folgte wieder eine Zeit des Schwankens und Irrens; Hebbel versenkte sich in philosophisch-theoretische Grübeleien und bot durch die im nächsten Jahre in Italien entstandenen Dramen „Julia" und „Ein Trauerspiel in Sizilien" seinen Gegnern mancherlei Angriffspunkte. Als er wieder in die ärmlichen und unerfreulichen Verhältnisse seiner Heimat zurückkehren sollte, eröffnete ihm die Liebe der Wiener Burgschauspielerin Christine Enghaus einen rettenden Ausweg. Hebbel fand in der Ehe mit Christine den Frieden der Seele und das Glück seines Lebens, ein Kreis ergebener Freunde scharte sich in Wien um ihn. Mit Grillparzer kam es freilich zu keinem Einvernehmen und Laube, der Hebbel aus politischen und persönlichen Gründen haßte, tat alles, um seine neuen Dramen vom Burgtheater fernzuhalten. Notgedrungen führte er in Hebbels Todesjahr (1863) dessen „Nibelungen" auf. Zu der Genugtuung, die damals das Publikum dem Dichter bereitete, kam noch knapp vor seinem Ableben die Verleihung des neuen Schillerpreises.

Hebbel war ein einsamer Neuerer wie Wagner, und obwohl die beiden einander wegwerfend beurteilten, haben sie doch auch sonst manches gemein. Auch Hebbel war von Haus aus Romantiker, schwankend zwischen stürmischem Lebensdrang und Bußgedanken. In seinem Begriff vom Tragischen bildete er schroff die romantische Ironie aus, die Lehre von dem ewigen Kampf des Weltwillens mit dem Willen des einzelnen (vgl. S. 201). Dadurch näherte er sich Grillparzer, seinem zweiten Nebenbuhler. Wie dessen Helden und Heldinnen, zum Teil ganz schuldlos, vom Leben zerrieben werden, so kreist Hebbels Denken und Dichten um die Frage, auf die er keine Antwort findet, warum gerade die von der Natur Bevorzugten das schwerste Leben haben, ja zugrunde gehen müssen; dieser Gedanke erregte ihm den Zweifel an der Güte und Vernunft der Weltregierung. Deshalb läßt er die Schuld seiner Personen ausschließlich darin bestehen, daß sie Ausnahmsmenschen sind und sich den andern gar nicht anpassen können, sondern vermöge ihrer starken Natur mit dem Gesamtwillen, den die Sitte, der Staat, die Kirche usw. vorstellen, in verderbliche Konflikte geraten müssen. Moralisch sind sie ebenso im Recht wie ihre Gegner; Hebbels Genoveva z. B. leidet infolge ihrer Treue und seiner Agnes Bernauer wird nur ihre Schönheit zum Verhängnis. Allmählich bekehrte sich indes Hebbel wie Wagner zu einem hoffnungsvollern Schicksalsglauben, als ihn die Erkenntnis packte, daß auch die Sitte dem Wandel der Zeiten unterliegt. Wie Wagner wollte er nun zur Reform unserer Moral beitragen, aber nicht in reaktionärem, sondern in fortschrittlichem Sinne. Die Mythologie verwarf er, da sie eine Ausdrucksform überlebter religiöser

Anschauungen einzelner Völker sei. Deshalb hielt er sich in seinen „Nibelungen" an das mhd. Epos, nicht an die nordischen Quellen. Wie dort sind seine Gestalten nur erhöhte Menschen und eine wichtigere Rolle ist nur denjenigen mythischen Bestandteilen zugewiesen, die noch heute als menschliche Symbole allen verständlich sind. So steht es mit der Tarnkappe ähnlich wie mit dem Zaubertrank in Wagners „Tristan"; sie ist nur ein Sinnbild betrügerisch ausgeübter Heldenkraft und Hilfsmittel der äußern Handlung. Ebenso ist der Zauberring im „Gyges" ein Symbol für rücksichtslose Verletzung der Sitte. Auch moderne Stoffe bearbeitete Hebbel nur ausnahmsweise. Als die eigentliche Fundgrube bedeutsamer und typischer (symbolischer) Charaktere und Vorgänge sah er mit Schiller (vgl. S. 182, 3. Abs.) die Geschichte an, daneben noch die Sage. Um nun an historischen Stoffen seine reformatorischen Gedanken zur Anschauung zu bringen, stellte er in seinen reifen Dramen Übergangszeiten dar, Entwicklungskrankheiten der Menschheit mit Ausblicken auf die allmähliche Gesundung und mit Beziehungen auf die sittliche Krise der Gegenwart. Moralische Rebellen lehnen sich gegen die altererbten Meinungen auf, doch kommen sie zu früh und das Rad der Zeit geht zermalmend über sie hin; erst wiederholte leidvolle Erschütterungen können die Menschheit zu höhern Einsichten reifen lassen. Mit dieser Auffassung von der Tragödie steht Hebbel am Übergang von Schiller zu dem modernen Drama Ibsens (s. S. 328). Er wußte, daß der Dramatiker die Idee nicht künstlich in seine Stoffe hineintragen darf, sondern daß sie aus der Handlung hervorwachsen muß, die sich wieder aus den Charakteren ergibt. Daher studierte er seine Menschen gründlich und befolgte den Grundsatz, daß sie nichts sprechen und tun sollen, was nicht in ihrer Natur begründet ist. Nicht immer freilich war dieses Bemühen von Erfolg gekrönt, weil er Originalität um jeden Preis suchte und sich dadurch die Arbeit ungemein erschwerte. Viele seiner Personen befremden von vornherein durch Absonderlichkeit, und damit sie uns verständlich werden, müssen sie mehr über sich selbst sprechen, als vom dramatischen Standpunkt zu billigen ist, und auch den Grundgedanken des Stückes erörtern, da ihn die dramatische Gestaltung dem Zuschauer nicht unmittelbar aufzwingt. Der Dialog ist bisweilen leblos und stockend, die Sprache, absichtlich fern von Schönrednerei und Geziertheit, meist herb und hart. Trotz alledem hat das heutige Urteil Hebbel unter die Großen unserer Literatur gestellt. Durch kraftvolle Selbständigkeit und eherne Tatkraft im Ringen um die höchsten Ziele der Kunst flößt er wie Wagner Ehrfurcht ein. Dem, der sich in seine gelungenen Werke liebevoll einlebt, erschließt sich darin eine Fülle großer Gedanken und psychologischer Feinheiten, immer wieder wird er auch zu leidenschaftlichem Miterleben der eigenartigen Probleme fortgerissen werden. In seinen Tagebüchern hat uns Hebbel selbst den besten Wegweiser zu seiner Persönlichkeit und Kunst hinterlassen; sehr offenherzig spricht er darin über seine Erfahrungen, seine dichterischen und philosophischen Erkenntnisse und seine Stellung zu den Zeitgenossen.

Groß gedacht ist gleich Hebbels Erstlingswerk „Judith". Mit unerhörter Kühnheit stellt der Dichter der überlieferten „Katzentat" der Judith, dem hinterlistigen Mord, seine Deutung der Begebenheit gegenüber, wonach zwischen Holofernes und der Heldin der zwischen den Geschlechtern überhaupt anhängige Prozeß

ausgetragen wird. Was sich Judith zumutet, übersteigt wie das Gelübde von Schillers Jungfrau von Orleans die Kraft des zur liebenden Hingabe geschaffenen Weibes. Damit nimmt Hebbel gegen die vom Jungen Deutschland befürwortete Frauenemanzipation Stellung.

Judith berauscht sich an dem Gedanken, die Retterin ihres Volkes zu werden, doch erwacht in ihrem Herzen wie in Schillers Jeanne d'Arc die Liebe zu dem Feldherrn der Feinde, dem Übermenschen Holofernes, und ihr Gefühl verwirrt sich. Nur weil er sie mit roher Gewalt an sich gerissen und dadurch erniedrigt und entehrt hat, findet sie den Mut, sich an dem Schlafenden mit dem Schwert zu rächen. Da sie aber aus ganz persönlichen Gründen gehandelt hat, fühlt sie sich jetzt nicht als ein Werkzeug Gottes, sondern als feige Mörderin. Sie kann nicht wie die Jungfrau von Orleans triumphieren, sondern bricht bei dem Gedanken, daß sie dem erschlagenen Holofernes ein Kind gebären soll, zusammen. Wir ahnen nach der letzten Szene, daß sie ihre Tat nicht lange überleben wird. Ohne Unterschied zermalmt also die eiserne Faust des Weltwillens den ruhmredigen Gewaltmenschen und das Weib, das sich von Gott gesandt fühlte.

Noch mehr frei von moralischer Schuld, muß in „Genoveva" die unnahbare Pfalzgräfin dulden. Sie erfüllt die Bestimmung aller Heiligen, durch ihr Leiden die Welt vor dem Versinken in ein Chaos zu bewahren. Hebbel hat in ihr die reine deutsche Weiblichkeit verkörpert und wie Wagner die erlösende Macht der Liebe verherrlicht. Für den unbefangenen Zuschauer steht aber im tragischen Mittelpunkt der edel angelegte Jüngling Golo, der auf das Recht seiner heißern Liebe pocht, im Kampf der Leidenschaft zum grausamen Quäler und Verleumder seiner Herrin herabsinkt und sich schließlich, von nagender Reue übermannt, selbst richtet. — Als sich Hebbel in München aufhielt, wurde einst in seinem Wohnhause ein Tischlerssohn verhaftet. Der peinliche Vorgang entzündete Hebbels Phantasie und mit einem Meistergriff ins volle Leben schuf er **„Maria Magdalena"**. Es erging ihm damit ähnlich wie seinen vorwitzigen Neuerern in den spätern Werken; er wurde erst nach 40 Jahren verstanden und von den modernen Realisten als ein Vorkämpfer auf den Schild gehoben. Kein anderes seiner Dramen ist so einfach und fest gebaut, keines greift uns so ans Herz.

„Maria Magdalena" ist die Tragödie der bürgerlichen Beschränktheit. Keine der Personen hat die Kraft, unbekümmert um die Meinung der Leute, ihrem gesunden Gefühl zu folgen, sondern alle wüten, um den leeren Schein zu retten, gegen sich und andere. Durch seinen starren Tugendstolz treibt der biedere Tischlermeister Anton seine gefallene Tochter Klara zum Selbstmord. Ihre Mutter ist aus Schreck über die ungerechtfertigte Verhaftung des Sohnes gestorben, ihr Jugendgeliebter erschießt den Verführer im Duell und empfängt dabei selbst eine tödliche Wunde. Kopfschüttelnd klagt Meister Anton: „Ich verstehe die Welt nicht mehr". Er ist aber mit seinem unvernünftigen Hinstarren auf das Gespenst der Ehre selbst seines Unglücks Schmied gewesen. Der Dichter ruft dem Bürgertum zu, daß es sich von seiner engen, kurzsichtigen Moral befreien müsse, wenn es in den verwickelten Verhältnissen der Gegenwart bestehen wolle.

Manche Fehlschläge brachten Hebbel in den folgenden Jahren um den Gewinn dieses Meisterwerks. Erst in Wien begann mit dem Ehebund, der seine Kräfte befeuerte, ein neuer Aufstieg. Hebbel schreitet nun erst zur weltgeschichtlichen Tragödie vor und die Form seiner Dichtung wird reifer und edler. In „Herodes und Mariamne", dem ersten dieser Dramen, greift er auf den schon in „Genoveva" verwendeten fünffüßigen jambischen Vers zurück und von den folgenden Hauptwerken ist nur „Agnes Bernauer" (1852) in Prosa geschrieben.

„Herodes und Mariamne" wiederholt in geläuterter Darstellung ein Problem der „Judith", die Achtung des Weibes.

Mariamne scheidet freiwillig aus dem Leben, weil sie sich nicht nach den Anschauungen ihrer Zeit ihrem Gatten, dem asiatischen Despoten Herodes, als Ding und Besitz unterordnen will. Herodes hat sie dadurch entwürdigt, daß er, zu unsichern Unternehmungen ausziehend, den Befehl zurückließ, im Falle seines Todes auch Mariamne zu töten, damit kein Nebenbuhler später sie erwerben könne. Herodes tut damit freilich nur, was in seiner Welt üblich ist; wenn wir hören, daß ein andrer Fürst einen Diener als seine Uhr lebenslang die Pulsschläge zählen und die Zeit messen läßt, so begreifen wir, daß ihnen allen das Gefühl der Menschenwürde durchaus fremd ist. In der Welt des Christentums, die am Schluß des Stückes heraufsteigt, wird dagegen die Wertschätzung des Menschen als selbstverständliche Pflicht geübt werden. Mariamne aber, die Vorkämpferin dieser höhern Sittlichkeit, muß noch untergehen. Bei der Uraufführung (1849) löste das Drama nur ein achtungsvolles Staunen des Burgtheaterpublikums aus.

Durchaus historisch bedingt ist die Tragik der **„Agnes Bernauer"**, der schönen Augsburger Baderstochter, die durch die Vermählung mit dem jungen Herzog Albrecht zwar keine sittliche Schuld auf sich lädt, wohl aber an den Grundlagen des mittelalterlichen Feudalstaates mit seiner geregelten Erbfolge rüttelt. Der alte Herzog Ernst läßt Agnes ermorden und entsagt dem Throne, Albrecht aber, in dessen Hände jetzt die Macht über das Land gelegt ist, erkennt das Gebot der Fürstenpflicht, deren schuldloses Opfer Agnes geworden ist, als notwendig.

Auch der Lyderkönig Kandaules in **„Gyges und sein Ring"** (1856) verstößt gegen eine zeitlich bedingte Sittlichkeit, indem er die Schönheit seiner Gattin Rhodope, die er aus dem fernen Morgenland geholt hat, seinem Günstling Gyges zeigt, und büßt seine Auflehnung gegen altehrwürdige Bräuche mit dem Tode. Rhodope, die keuscheste aller Frauen, zwingt Gyges zum Zweikampf mit ihrem Gatten, der sie der Schmach preisgegeben hat, und vermählt sich mit dem Sieger Gyges. Dann scheidet sie entsühnt, weil jetzt niemand sie gesehen hat, als dem es ziemte, aus dem Leben.

Nach siebenjähriger Arbeit schloß Hebbel 1862 seine **„Nibelungen"** ab. Die Tragödie ist wie Schillers „Wallenstein" in drei Teile zerlegt: das einaktige Vorspiel „Der gehörnte Siegfried", „Siegfrieds Tod" und „Kriemhilds Rache" mit je fünf Aufzügen. Hebbel glaubte nichts anderes zu tun, als „den dramatischen Schatz unseres Nationalepos zu heben". In der Tat folgt die Handlung dem Nibelungenliede ziemlich genau und an den meisten Charakteren ist nur stärker hervorgehoben, was schon der alte Dichter hineingelegt hat, so an Siegfried und Kriemhild. Größer ist der Anteil Hebbels an seiner Brunhild und seinem Hagen. Viel entschiedener als die Quelle hat er in Brunhild ein übermenschliches Wesen gezeichnet und an Hagen neben dem Neid auch die Lehenstreue als Motiv für die Ermordung Siegfrieds betont. Seine und Dietrichs Aussprüche sowie die bedeutsame Episodenrolle des Kaplans, der wie der Uhrenmensch in „Herodes und Mariamne" einen „Zeiger an der Weltenuhr" bedeutet, machen es ganz klar, daß Hebbel entgegen seiner Aussage das Epos gründlich umgedichtet hat. Durch Hagens Mund charakterisiert er Siegfried als einen Halbgott, dessen übernatürliche Kraft der menschlichen Gemeinschaft Gefahr bringen kann und der daher fallen muß. Er hat sich ja selbst von der Menschheit getrennt, als er sich durch

Drachenblut unverwundbar machte. Ferner betrachtet Hebbel auch das Nibelungenlied, das Goethe völlig gott- und götterlos gefunden hatte, nach seinem alten Brauch durch die geschichtsphilosophische Brille. Den Wendepunkt der Kultur haben wir in den „Nibelungen" gleich doppelt, nur daß diesmal in beiden Fällen die Vertreter des neuen Zeitalters siegen: die gewaltige Urwelt, aus der die Riesin Brunhild stammt und welcher auch noch Siegfried zum Teil angehört, weicht der Menschheit, die noch ganz oder halb heidnisch denkt und handelt, und über den Leichen der Burgunden ergreift Dietrich von Bern, der Anwalt der künftigen Sittlichkeit, die Herrschaft „im Namen dessen, der am Kreuz erblich".

Leider hält die Ausführung mit der großartigen Anlage nicht gleichen Schritt; die Fülle des Geschehens droht den dramatischen Rahmen zu sprengen, einige Szenen sind mehr episch als dramatisch, die Dreiteilung hemmt die volle Bühnenwirkung, da und dort haben sich auch die Fäden verwirrt. Will man durch einen Vergleich mit dem ganz anders gearteten „Ring des Nibelungen" die dramatische Kraft Hebbels und Wagners abschätzen, so kann dabei Hebbel sehr wohl neben Wagner bestehen; sein Siegfried, sein Hagen, seine Kriemhild leben wirklich, von einer Meisterhand geschaffen, viele wuchtige und reizende Szenen und stimmungsschwere lyrische Stellen müssen jeden Zuschauer oder Leser ergreifen. Im ganzen ist aber Hebbel mit der philosophischen Durchdringung seiner Vorlage ebenso gescheitert wie Wagner mit der symbolischen Deutung der nordischen Sagengestalt.

Auch in dem hinterlassenen Bruchstück „Moloch" herrscht Urweltsstimmung und wie in den „Nibelungen" bringt der mythische Hintergrund die Handlung als ein großes Gleichnis der Geschichte der Menschheit eindringlicher zu Bewußtsein; Hebbel wollte darin nicht weniger darstellen als die Entwicklung der ganzen Kultur, im besonderen der Religion. — Seinen „Demetrius" konnte er weiter führen als Schiller, doch auch ihm nahm der Tod die Feder aus der Hand. Der Held wäre im Gegensatz zu Schillers Absicht (S. 189 fg.) bis ans Ende edel geblieben. Als er erfährt, daß er ein betrogener Betrüger ist, bricht er innerlich zusammen, muß aber die Zarenmaske weiter tragen, um seine Helfer zu retten. So gereicht ihm seine Großherzigkeit zum Verderben wie Agnes Bernauer ihre Schönheit und Rhodope ihre fleckenlose Reinheit.

Auch im Lustspiel hat sich Hebbel versucht, obwohl ihm das befreiende Lachen des echten Humors im Grunde versagt blieb. Nach dem „Diamanten" und der gefälligeren Märchenkomödie „Rubin" entstand „Michel Angelo", eine übermütige Auseinandersetzung des Genies mit den urteilslosen Bewunderern längst anerkannter Künstler: Michel Angelo läßt eine seiner Statuen auf dem Kapitol vergraben, und als sie ihm, neu gefunden, von den „Kennern" als unerreichbares Muster vorgehalten wird, gibt er sich als ihren Schöpfer zu erkennen.

Verhältnismäßig selten erblüht in Hebbels Dramen die lyrische Stimmung, die z. B. bei Kleist und Grillparzer sofort das innige Einverständnis zwischen Dichter und Publikum herstellt. In Hebbels Gedichten ist die Bedeutsamkeit und Tiefe des Inhalts gleichfalls nur ab und zu mit Wohllaut und Klangschönheit gepaart. Ihnen fehlt vor allem die Unmittelbarkeit der Goetheschen Bekenntnisse;

von einigen Jugenderinnerungen abgesehen („Schau' ich in die tiefste Ferne", „Bubensonntag", „Großmutter", „Das alte Haus"), gestaltet Hebbel ganz stille, innerliche Gefühle (Nachtlied, Gebet, Die Weihe der Nacht, Herbstbild) und vielsagende Symbole: Petrus, Der Sonnenjüngling, Der Baum im Wüstensand, Zwei Wanderer; in den Leiden des Todesjahres läßt er den „Brahminen" seine eigene Liebe zu allem Lebenden überzeugend aussprechen. Hebbels Epigramme gehen oft auf kurze Sätze seiner Tagebücher zurück, wobei die Versfassung keineswegs immer einen Vorteil bedeutet. Die Balladen verweilen wie die Jugenderzählungen allzu gern im Bereich des Schauerlichen: Der Heideknabe, Schön Hedwig (beide von R. Schumann herrlich vertont), Das Kind am Brunnen, Der Ring. Den bekannten „Heideknaben" hielt Hebbel lange Zeit für einen Höhepunkt seines Schaffens, ein Urteil, dem wir nicht beipflichten können.

Nach dem Vorbild von „Hermann und Dorothea" dichtete Hebbel, leider gleichfalls in Hexametern, das anmutige kleine Epos „Mutter und Kind". Ein reicher kinderloser Kaufmann schenkt seiner Dienerin, damit sie heiraten könne, ein Gütchen unter der Bedingung, daß sie ihr erstes Kind ihm und seiner Frau abtrete. Aber in der jungen Mutter siegt die Liebe zum Kinde, sie bricht den Vertrag und flieht. Gerührt lassen ihr die reichen Leute Kind und Gütchen.

Ein Gegner Hebbels war Otto **Ludwig**, der im gleichen Jahre zu Eisfeld geboren wurde und zwei Jahre später als Hebbel in Dresden starb. Wohl setzten sich beide möglichste Lebenswahrheit zum Ziele, doch ging Hebbel noch mehr als Schiller von der Idee aus und blieb häufig im Gedanklichen stecken, während für Ludwig wie für seinen Meister Shakespeare die individuellen Charaktere das erste waren. Nur weil sich Hebbel in seinen besten Stücken von der Theorie freimachte und Ludwig umgekehrt nicht imstande war, die Gestalten und dramatischen Situationen, die sich seiner Phantasie unwillkürlich aufdrängten, ganz naiv wiederzugeben, nachdem er sie mit dem Verstande zur Einheit geordnet hatte, begegnen einander die beiden in einer breiten Mitte. — Ludwigs Jugendleben in der Enge des thüringischen Städtchens, das er über alles liebte, war eine Jean Paulsche Idylle. Wie Hoffmann, der seine ersten Dichtungen beeinflußte, schwankte er zwischen Musik und Poesie und entschied sich für diese erst dann, als er in Leipzig mit seinen musikalischen Studien gescheitert war. Damals entstand „Die wahrhaftige Geschichte von den drei Wünschen", die im Stil der Hoffmannschen Märchen die Leipziger Philister verspottet. Von dem literarischen Treiben abgestoßen, zog sich der Träumer immer mehr in die Einsamkeit der Studierstube zurück. 1850 setzte der berühmte Schauspieler Emil Devrient die Aufführung von Ludwigs Tragödie „Der Erbförster" durch. Der große, wenn auch nicht unbestrittene Erfolg konnte das geringe Selbstvertrauen des Dichters nicht heben, vielmehr begann er jetzt erst recht über Wesen und Technik des Dramas zu grübeln, häufte einen ungeheuern Scherbenberg von dramatischen Entwürfen an und brachte nur noch „Die Makkabäer" zum Abschluß. Früh hatte ihn auch ein schweres Leiden befallen, das seine letzten Jahre zu einem heroisch getragenen Martyrium werden ließ. Bei seinen Lebzeiten wenig beachtet, wurde Ludwig erst gegen das Ende des Jahrhunderts als einer der besten Dichter der

nachgoetheschen Epoche erkannt. — Seine ersten Versuche (darunter „Das Fräulein von Scuderi" nach der Novelle Hoffmanns) sind nur als Anläufe zu den zwei dramatischen Hauptwerken von Interesse. Dem **„Erbförster"** gab der Dichter die endgültige Gestalt in der Erregung über die Pariser Revolution 1848; das Drama sollte vor dem Vertrauen auf das instinktive Rechtsgefühl warnen; dieses wird bei dem Helden, einem modernen Michael Kohlhaas, zu Eigensinn und fixer Idee.

Pochend auf sein gutes Recht, über dem Gedeihen des Waldes zu wachen, will der Förster Ulrich das Rechtsverhältnis zu seinem Herrn, worauf es allein ankommt, nicht gelten lassen und geht in seinem Starrsinn so weit, daß er das Glück seiner mit dem Sohne des Herrn verlobten Tochter hintansetzt, und als der Befehl des Herrn gegen seinen Willen ausgeführt werden soll, sich mit Gewalt widersetzt. Dieser Charakter, in einzelnen Zügen von überzeugender Echtheit, leidet darunter, daß ihn nicht Leidenschaft um alle Besinnung bringt, sondern alle Verwicklungen sich im Grunde aus der Beschränktheit seines Verstandes ergeben. Auch arbeitet Ludwig nach einer glänzenden Exposition mit unglaubhaften Mißverständnissen und undramatischen Zufällen und kommt der Schicksalstragödie bedenklich nahe. Der Wert des Stückes liegt in lebensvollen Einzelheiten, seiner großen Stimmungsgewalt und der realistischen Dialogführung. Ludwig hat die Sprechweise und die Bewegungen seiner Personen in den verschiedensten Gemütszuständen so scharf belauscht wie kein Dramatiker vor ihm und alle die charakteristischen Details mit fabelhafter Treue festgehalten.

Lehrreiche Gedanken und Erkenntnisse über das dramatische Schaffen legte Ludwig in tagebuchartigen Aufzeichnungen nieder, die nach seinem Tode (in Auswahl) als „Shakespeare-Studien" veröffentlicht wurden. Er übte an Schiller herbe Kritik, sah aber merkwürdigerweise in Shakespeare das Vorbild eines realistischen Dichters und beschrieb etwa seine eigene oder Ibsens dramatische Technik, als ob er sie dem alten Briten abgelernt hätte. Praktisch steht er indes in den „Makkabäern" (Erstaufführung 1852) dem Schillerschen Pathos sehr nahe, ohne an dramatischer Energie an Schiller hinanzureichen. Die Tragödie ist mit Motiven überladen und episch zerflossen. Einzelne Szenen und Gestalten, wie Judah, beweisen allerdings, daß Ludwig das Höchste hätte schaffen können, wenn ihn nicht Krankheit gehindert und wenn er nicht die Forderungen an sich selbst überspannt hätte.

Nur weil ihm die Erzählung als geringere Kunstform mit weniger strengen Gesetzen erschien, ließ er sich darin naiver gehen; er ahnte nicht, daß man einst seine drei Meisternovellen den Dramen vorziehen und dem Allerschönsten der deutschen Literatur beizählen werde. Die Thüringer Dorfgeschichten „Die Heiterethei" (1855) und ihr Widerspiel „Aus dem Regen in die Traufe" strotzen von Fülle frischen Lebens und sind künstlerisch selbst den besten Erzählungen Gotthelfs überlegen. Von dem etwas zu breit ausgeführten ländlichen Hintergrunde, der von köstlichen humoristischen Figuren, wie den drei klatschsüchtigen „großen Weibern" des Städtchens, belebt wird, hebt sich das prächtige Liebespaar ab, der wilde Bursch, den die Liebe bessert, und die brave, seelenstarke Jungfrau, die sich dem Geliebten trotz ihrer Notlage stolz entzieht, bis er ihr den Trotzkopf ordentlich zurechtsetzt. Auch in dem ergötzlichen „Widerspiel" nimmt ein junger Handwerker eine resche Braut ins Haus; er will sich dadurch von der Tyrannei der

Mutter befreien, fällt aber aus dem Regen in die Traufe und ist zu Tod froh, als ihm sein findiger Geselle das Mädchen vom Halse schafft. Die Mutter ist freilich von ihrer Herrschsucht bekehrt und so kann der Schneider an der Seite einer gutmütigen Verwandten — dem Widerspiel der Heiterethei — ein glückliches Leben führen.

Wenn in diesen zwei Erzählungen uralte Lustspielmotive originell erneuert werden, so gestaltet die Dachdeckergeschichte **„Zwischen Himmel und Erde"** (1856) das tragische Thema des Bruderhasses ganz eigenartig. Als eine bedeutsame poetische Eroberung ist zunächst die Schilderung des Zuständlichen, des kleinstädtischen Patrizierhauses und des Schieferdeckerhandwerks, zu betrachten; an ihrer unbeirrbaren Treue und Sorgfalt hätten sich die modernen Naturalisten ein Beispiel nehmen können. Noch mehr wird aber der Freund der Poesie die tiefbohrende Psychologie bewundern.

In den beiden Söhnen des Dachdeckermeisters Nettenmair haben sich zwei entgegengesetzte Seiten seines Wesens extrem ausgeprägt: in Fritz ist die Energie und die Neigung, den Schein um jeden Preis zu wahren, zu brutaler Selbstsucht gediehen, in Apollonius die strenge Ehrenhaftigkeit zu moralischer Ängstlichkeit und Pedanterie. Durch Lügen hat Fritz die Geliebte von dem Bruder getrennt, ihn in die Fremde getrieben und das Mädchen selbst geheiratet. Unter seiner Leitung sinkt das Geschäft, da der erblindete Vater die Herrschaft nur zum Schein aufrecht erhalten kann, und Fritzens lächerliche Großmannssucht schädigt die Ehre des Hauses. Mit einer Feinheit sondergleichen wird nun geschildert, wie sich nach der Rückkehr des Apollonius in der durch Fritzens Betrug erzeugten schwülen Atmosphäre des Hauses das Verhältnis der vier Personen immer peinlicher entwickelt, wie die Wahrheit allmählich an den Tag kommt, die Neigung der jungen Frau zu dem ersten Geliebten wiedererwacht, wie sich Fritzens Schuldbewußtsein und Eifersucht in wilden Ausbrüchen entladen, bis er dem Bruder sogar nach dem Leben trachtet. In einer atemraubenden Szene will er ihn vom Turmgerüst in die Tiefe stürzen, fällt aber selbst hinab. Nun schwebt Apollonius auch im bildlichen Sinne wieder zwischen Himmel und Erde. Aber aus allzu großer Gewissenhaftigkeit ergreift er nicht das Glück, das ihm im Bunde mit der Schwägerin winkt, sondern die beiden leben wie Bruder und Schwester beisammen und erbauen sich durch treue Sorge um die Kinder und durch Wohltätigkeit den Himmel in der eigenen Brust.

Den größten deutschen Dichter seit Goethe pflegt man G o t t f r i e d **Keller** zu nennen[1]). Er wurde 1819 als der Sohn eines strebsamen Drechslermeisters in Zürich geboren. Da der Vater früh starb, blieb die Erziehung des träumerischen Knaben, der zu einem phantastischen, haltlosen Jüngling heranwuchs, der schwachen Mutter überlassen. Von der Züricher „Industrieschule" wegen Verhöhnung eines Lehrers ausgeschlossen, war Gottfried fortan auf das Selbststudium angewiesen und konnte gewisse Mängel der Bildung nie überwinden. Wie so viele deutsche Dichter glaubte er sich zum Maler bestimmt und ging, von schlechten Lehrern sehr ungenügend vorbereitet, nach München (1840—42). Obwohl ihm die Mutter alles opferte, kämpfte er hier mit bitterster Not und die Erkenntnis, daß er seinen Beruf verfehlt habe, drückte ihn noch mehr nieder. Erst nach der Rückkehr in die Heimat erwachte er zum Dichter. Als die erste Sammlung seiner Lyrik, größtenteils politische Gedichte, erschienen war, bewilligte die Züricher Regierung dem Ziellosen, der von der Arbeit der Mutter und Schwester lebte, ein Stipendium zu wissenschaftlicher Ausbildung in Deutschland. Nun erst raffte

[1]) Vgl. Albert K ö s t e r, Gottfried Keller. Sieben Vorlesungen. 2. Aufl. Leipzig 1907.

sich Keller zu entschlossener Lebensführung auf. In Heidelberg hörte er mit Begeisterung den Philosophen Feuerbach, in Berlin reifte sein Talent der völligen Einsamkeit und drückenden Armut zu Trotz; es entstanden der „Grüne Heinrich" (1854/55) und der erste Band der „Leute von Seldwyla" (1856). Heimgekehrt nahm Keller an der politischen Entwicklung der Schweiz als aufrechter Liberaler lebhaften Anteil. 1861 betrauten ihn seine Mitbürger mit dem Amte des ersten Staatsschreibers (höchsten Magistratsbeamten der Republik Zürich); er führte es musterhaft durch 15 Jahre. Die regelmäßige und verantwortungsvolle Tätigkeit war ihm zum Heil; sie vollendete seine Lebensreife und vermehrte seine Kenntnis der Menschen und Verhältnisse. Die Dichtung ruhte damals nicht ganz, aber die „Sieben Legenden" (1872) und ein Teil des zweiten Bandes der „Leute von Seldwyla" (1874) waren schon früher entworfen. Um so ertragreicher wurde Kellers poetischer Herbst. Nach seinem Rücktritt vom Amte führte er als ein mürrischer alter Junggeselle, von der treuen Schwester behütet, ein behagliches Leben. Hatte er früher mit R. Wagner und Vischer verkehrt, so gehörte nun der Maler Böcklin zu seinem Umgang; dagegen trat er K. F. Meyer, den er schätzte, menschlich nicht näher. In den letzten Jahren blühte sein Ruhm auch außerhalb der Schweiz auf, und als er 1890 starb, trauerte ganz Deutschland.

Als Mensch und Bürger war Keller von der gesunden, tüchtigen, tapfern Art Freytags, wie dieser ein Politiker von weitem und tiefem Blick, als Dichter dem Schlesier hoch überlegen durch die Stärke seines Fühlens, innige Vertrautheit mit allen Regungen des Herzens und unerschöpfliche Phantasie. Am meisten hat er von Goethe empfangen, mit dem er auch am ehesten verglichen werden kann. Auch er schafft aus innerer Notwendigkeit heraus, auch seine Poesie ist mit eigenen Erfahrungen gesättigt und daher in der Regel selbst dann überzeugend, wenn er uns ins romantische Land führt und auf symbolische Wirkungen abzielt oder in den realistischen Erzählungen die äußere Wahrscheinlichkeit vernachlässigt. Auch bei Keller war die Neigung zur Malerei nicht zufällig, sondern entstammte einer angeborenen Kraft der Anschauung, auch ihm kam die Beschäftigung mit der bildenden Kunst als Dichter zugute. Stärker als bei Goethe ist bei ihm der pädagogische Zug ausgeprägt. Aus dem Leben geboren, soll sein Dichten dem Leben dienen; er will sein Volk belehren, vor Selbstsucht, Unehrlichkeit, hohlem Scheinwesen warnen, zu solider Arbeit, Aufrichtigkeit, Treue und Humanität erziehen, seine Lebensfreude heben. Einige Novellen hat er wie sein Landsmann Gotthelf geradezu um der Moral willen geschrieben. Gewöhnlich spart er jedoch mit Reflexionen und die Lehre ergibt sich von selbst aus den Geschichten, die zunächst der Lust zum Fabulieren entsprießen. Ihre Grundzüge sind meist einfach und als echter Epiker hält Keller die Spannung hin, indem er vom geraden Weg oft abbiegt und um die Hauptfabel ein reizvolles Rankenwerk von Episoden und behaglich-breiten Schilderungen schlingt; dabei sind Feste, Schmausereien, seltsamer Hausrat und Landschaften besonders beliebt, auch an großen Reden fehlt es nicht. Die vielen originellen Metaphern und Vergleiche stehen nirgends nur als Ornament, sondern sind immer Mittel zur Veranschaulichung. Mannigfach hat auf Keller Jean Paul eingewirkt; er teilt mit ihm die Liebe zu den Armen und die Andacht zum Kleinen sowie

den tiefen Humor, der über alle Härten des Lebens einen goldenen Schein legt; doch ist Keller ohne Sentimentalität und weit objektiver. Sein Realismus strebt ein edles Maß an; immer stehen künstlerische Rücksichten voran, das Häßliche und Peinigende lehnt er als Gegenstand der Poesie ab. Seine Werke wurzeln tief in der heimatlichen Scholle; die meisten seiner Erzählungen spielen in der Schweiz und seine Menschen sind echte Schweizer. Natürlich, sachlich und herb wie sie ist Kellers Sprache. So stolz er aber auch auf sein Vaterland war, wendete er sich doch ausdrücklich gegen literarische Sonderbestrebungen, verschmähte auch den Dialekt und strebte energisch aus dem Provinziellen und Lokalen heraus.

Unter den Erzählungen Kellers sind zwei Romane, 21 Novellen in drei Sammlungen und sieben Legenden. — An der Spitze steht die erste Ausgabe des vierbändigen Romans **„Der grüne Heinrich"** (Neudruck 1914); er ist eine Generalbeichte wie Rousseaus „Confessions" und Goethes Autobiographie, aber weit mehr Dichtung als diese, wenn auch wieder von dem Selbsterlebten nicht in dem Grade unabhängig wie „Wilhelm Meister", dem man das Werk wegen seines poetischen und gedanklichen Reichtums mit Recht an die Seite gestellt hat.

Verhältnismäßig am engsten schließt sich Keller in der Erzählung seiner idyllischen, jedoch von schmerzlichen Erlebnissen und Ahnungen durchzogenen Jugend an die Wirklichkeit an. Freilich ist der Stoff durchgehends künstlerisch komponiert, so daß sich das Ganze in eine Reihe selbständiger Episoden auflöst, die nur durch den Helden, seine Mutter und seine Liebesbeziehungen zusammengehalten werden. Abgesehen von kleinen Einzelheiten und einigen später eingeschobenen Episoden (von dem Pergamentlein, dem Zwiehan-Schädel) ist nur die heißblütige junge Witwe Judith (nach Jean Pauls Vorbild eine Kontrastfigur zu der ätherisch zarten Anna) ein reines Phantasiegebilde. Mit weit größerer Freiheit verfährt der Dichter in der Darstellung der Münchner Zeit, in die die Schilderung des großen Dürer-Festes, das erst nach Kellers Abgang stattgefunden hat, und einige spätere Erlebnisse, so der Eindruck der Feuerbachschen Philosophie, zurückdatiert sind. Außer den Schilderungen, die Heinrich von seinen mannigfachen Bestrebungen und Stimmungen und seinen materiellen Kämpfen entwirft, dürfte hier wenig aus der Erinnerung geflossen sein. Die ganze Anlage des Romans ist trotz der vielen hellen Episoden tragisch. Keller verstärkte in seinem Ebenbilde (ähnlich wie Goethe im Werther) das phantastische, zum kräftigen Leben untaugliche Wesen und arbeitete folgerichtig auf den „zypressendunklen Schluß" hin. Die herrliche Erzählung von Heinrichs Liebe zu Dortchen Schönfund — sie hatte in Kellers Leben ein Vorbild — ist nur ein retardierendes Moment. Als Heinrich nach Zürich zurückkehrt, begegnet er dem Leichenzuge seiner Mutter und stirbt kurze Zeit darauf aus Gram darüber, daß er durch sein langes Stillschweigen ihren Tod verschuldet hat. — Bald nach seiner Pensionierung dachte Keller an eine gründliche Umarbeitung des Werkes, das damals fast verschollen war. Wie Goethe im „Wilhelm Meister" faßte er nun die Jugendgeschichte straffer und brachte in das sehr lose Gefüge mehr Einheit. Während er sich früher äußerlich objektiv gehalten, mit der Abreise Heinrichs von Zürich begonnen und die Jugendgeschichte in Form von Aufzeichnungen des Helden selbst nachgetragen hatte, erzählt er nun alles in Ich-Form, zum Nachteil der Wahrscheinlichkeit auch Dinge, von denen Heinrich gar nichts wissen kann. Im Widerspruch zu der tragischen Tendenz des Romans steht auch der neue Schluß: Heinrich kann der Mutter noch die Augen zudrücken, richtet sich wie Keller selbst auf, wird Beamter und findet mit dem neuen Lebensziel auch Ruhe und Befriedigung.

Da Keller inzwischen berühmt geworden war, drang die zweite Auflage (1879/80) in weitere Kreise der Gebildeten, die das Werk zu lesen verstanden. Hunderte von modernen Entwicklungsromanen gehen auf dieses Vor-

bild zurück. — Erst gegen Ende seines Lebens kehrte Keller im **„Martin Salander“** (1886) zu der großen Form des Romans zurück und erreichte diesmal eine ungleich größere Geschlossenheit; denn der Stoff war freie Erfindung und der Dichter hatte sich inzwischen an seinen Novellen technisch geschult. Den Anstoß gab das Bedürfnis, sein patriotisch besorgtes Herz zu erleichtern; die politischen und sozialen Zustände in der Schweiz waren damals nämlich ähnlich ungesund geworden wie in Deutschland nach 1870.

Den Inhalt des Romans bildet die Geschichte zweier städtischer Familien, die einander entgegengesetzt sind, aber das eine gemeinsam haben, daß die Eltern der alten Zeit angehören, während die Jungen in ganz neuen Verhältnissen aufwachsen. Bei dem allgemeinen moralischen Niedergang bringt es der ehrliche Kaufmann Martin Salander nicht recht vorwärts, während die beiden jungen Weidelich durch unlautere Mittel in die Höhe gelangen, aber schließlich dem Zuchthaus verfallen. Die Schlußkapitel eröffnen einen tröstenden Ausblick auf die Zukunft. Ein zweiter Roman mit dem jungen Salander als Helden sollte dieses Bild weiterführen und das politische Vermächtnis des Dichters enthalten; leider wurde nichts davon aufgeschrieben. Keller war mit der fertigen Hälfte selbst unzufrieden und urteilte, es sei zu wenig Poesie darin. Richtig ist, daß die romantischen und lyrischen Reize fehlen; dafür aber ist das Werk mehr mit wirklichem Leben erfüllt als der „Grüne Heinrich“. Nirgends nähert sich Keller der modernen Poesie mehr als hier. In Frau Marie Salander hat er übrigens eine seiner schönsten Frauengestalten geschaffen. Jedenfalls besitzen wir in „Martin Salander“ unsern besten politischen Roman.

Die Verschmelzung der Romantik mit dem realistischen Stil, die für den „Grünen Heinrich“ bezeichnend ist, glückte Keller in den Novellen nicht immer. Ein Teil davon rechtfertigt Heyses Ausspruch, Keller sei der „Shakespeare der Novelle“, in andern ist er zu lehrhaft, schleppend, geziert und unwahrscheinlich, sein Humor schwerfällig und wunderlich; am wenigsten lag seiner Richtung die historische Erzählung. — Die zehn Geschichten in den **„Leuten von Seldwyla“** erhalten ihren besonderen Charakter von dem gemeinsamen Schauplatz, einem alten Städtchen, „gelegen irgendwo in der Schweiz“. Die Seldwyler sind grelle Typen Schweizer Spießbürgertums, ein mehr genuß- als arbeitsfreudiges, windiges und närrisches Völkchen. „Pankraz, der Schmoller“, der manche Züge des jungen Keller trägt, eröffnet die Sammlung, „Spiegel, das Kätzchen“, ein zierliches Märchen in der Nachfolge Hoffmanns, schließt den ersten Band ab. Dazwischen stehen Kellers tragisches und sein humoristisches Meisterwerk. „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ ist keine Nachdichtung Shakespeares, sondern beruht auf einem wirklichen Vorfall, dem Selbstmord eines Liebespaares, von dem eine Züricher Zeitung ganz kurz berichtet hatte. Der Dichter zeigt, wie die böse Tat fortzeugend Böses gebiert, wie die Schuld der Eltern noch die Kinder in den Tod treibt. Aber diese Lehre hat Keller ganz in Handlung aufgelöst „wie Zucker im Wasser“; in der Charakteristik und im Aufbau ist die Novelle von Shakespearescher Größe, die bedeutendste der deutschen Literatur. Besonders rührend wird der letzte Freudentag der Liebenden geschildert. Darauf baut sich die Katastrophe auf, die ohne die schwüle Erotik noch erschütternder wäre: nach diesem Glück ist für beide die Trennung unmöglich und so gehen sie gemeinsam in den Tod. „Die drei gerechten Kammacher“ behandeln das alte Thema von den drei Bewerbern um ein Mädchen — man denke an Hoffmanns „Meister Martin“ —

mit realistischem Humor und überraschender, doch durchaus glaubhafter Lösung des Konflikts. Die Erzählung ist nicht nur ein übermütiger Scherz, sondern auch eine glänzende Charakterstudie und der Schluß nichts weniger als lustig: der eine „Gerechte" erhängt sich, der andre verlottert und dem dritten ladet sein Sieg ein fürchterliches Hauskreuz auf, so daß er seines Lebens nicht froh wird. Im zweiten Bande stellen „Die mißbrauchten Liebesbriefe" gefälschte Empfindsamkeit und naive Anmut mit prächtiger Schalkheit einander gegenüber, auch „Der Schmied seines Glücks" und „Kleider machen Leute" sind Perlen überlegenen Humors. — In den **„Züricher Novellen"** (1878) führt uns Keller aus dem Phantasiestädtchen auf historischen Boden, indem er fünf Geschichten aus besonders charakteristischen Kulturepochen seiner Vaterstadt erzählt. Die ersten drei Novellen haben einen episch-didaktischen Rahmen, die dritte, „Der Landvogt von Greifensee", ist ein Zyklus innerhalb des Zyklus. Der interessante Held, den noch Goethe gekannt und als Modell für Felix in den „Wanderjahren" verwendet hat, vereinigt um sich seine fünf ehemaligen Schätze und berichtet vor ihrer Zusammenkunft seiner Wirtschafterin die fünf anmutigen Liebesgeschichten, die für ihn ergebnislos verlaufen sind. Ohne Sentimentalität verherrlicht hier Keller sein eigenes Junggesellentum. Seiner zärtlichen Vaterlandsliebe errichtete Keller in dem „Fähnlein der sieben Aufrechten" ein dauerndes Denkmal. Die sieben alten Demokraten, die hier mit liebendem Humor vorgeführt werden, waren zum Teil Freunde von Kellers Vater gewesen. Am festesten hat Keller mit reifer Kunst seinen letzten Novellenband, **„Das Sinngedicht"** (1882), zum Zyklus geschlossen. Die Rahmenerzählung ist hier selbst wieder eine liebliche Novelle: ein junger unpraktischer Naturforscher liest in Lessings Logau-Ausgabe:

> Wie willst du weiße Lilien zu roten Rosen machen?
> Küss' eine weiße Galathee: sie wird errötend lachen.

Sofort macht er sich auf, um die Wahrheit dieses Spruches zu erproben, und kommt nach drei mißlungenen Experimenten in ein Landhaus, das ein schönes und kluges Mädchen beherbergt. In sechs Novellen, die sich alle auf die richtigen Bedingungen einer glücklichen Ehe beziehen, streiten er, Lucia und ihr Oheim widereinander. Schließlich bewährt sich das Sinngedicht und die jungen Leute werden ein Paar. Unter den Binnenerzählungen hinterläßt als die beste „Die arme Baronin" den stärksten Eindruck.

Entzückende Gaben seiner humoristischen Muse bescherte Keller den Lesern mit den **„Sieben Legenden"**. Er bog darin sieben trockene Heiligengeschichten des protestantischen Theologen Kosegarten mit liebenswürdiger Naivität ins Weltliche um; es mochte ihm dabei die Unbefangenheit vorschweben, mit der etwa Hans Sachs von Christi und St. Petri Erdenwallen berichtet. Die heiklen Stoffe stellten an den künstlerischen Takt die schwersten Anforderungen, doch hat Keller die Naivität der mittelalterlichen Legende vielfach erreicht. Seine Sprache zeigt hier eine bezaubernde Feinheit und Grazie, zumal in dem „Tanzlegendchen" mit der symbolischen Schlußszene, die ihm sein unbeugsamer Lebensmut eingab: bei dem Gesange der Musen wird alles Himmelsvolk von Erdenleid und Heimweh ergriffen.

Kellers „**Gesammelte Gedichte**" (2 Bde., 1883) ergänzen in interessanter Weise das Bild seiner Persönlichkeit, sind aber an Kunstwert sehr ungleich. Keller gehört wie Grillparzer und Hebbel zu den stockenden Lyrikern, die mit der Sprache und dem Vers nicht immer glücklich ringen. Doch erglänzt in der Masse der formell verfehlten Gedichte manches kostbare Gebilde von zartester Stimmung und inniger Sprachmelodie. Aus wundervollen Naturbildern klingt es meist träumerisch, sehnsüchtig und bang, seltener tröstend und ermutigend: Abendlied („Augen, meine lieben Fensterlein"), Stille der Nacht, Sommernacht, Zur Erntezeit, Unter den Sternen, Trost der Kreatur, Winternacht, Waldlieder, Schifferliedchen. Der Dichter beschwört elegische Erinnerungen an Jugend und Liebe herauf (Jugendgedenken, Die Begegnung, Die Entschwundene) und Todesmystik ist ihm nicht fremd (Bei einer Kindesleiche, Trauerweide). Auch seine Gedichte schließt er gern zu Zyklen zusammen: Lebendig begraben, Feueridylle. Unter den erzählenden Stücken sind die bekanntesten: Jung gewohnt, alt getan, Ein Schwurgericht, das Sonett „Der Bettler", die Idylle „Waldfrevel", das Wüstenbild „Der Schlafwandel" und die humoristischen Balladen „Has von Überlingen" und „Der Narr des Grafen von Zimmern", bereits unter K. F. Meyers Einfluß. Das kleine Epos „Der Apotheker von Chamounix" verspottet in Heines Tone geistreich den anspruchsvollen literarischen Dilettantismus.

Mit Keller teilt Österreichs erste Dichterin und die größte deutsche Erzählerin, Baronin Marie von **Ebner-Eschenbach**, das gütige Herz, das warme soziale Interesse, den gemäßigten Realismus und schmunzelnden Humor, die ausgesprochene pädagogische Absicht. Auch ihr ist Dichten eine Notwendigkeit. Sie sagt: „Künstler, was du nicht schaffen mußt, darfst du nicht schaffen wollen". Wie Keller hat sie uns, freilich ohne poetische Verhüllung, von ihrer Jugend anziehend erzählt („Meine Kinderjahre"). Als Tochter des Grafen Dubsky 1830 auf Schloß Zdislavic bei Ungarisch-Hradisch geboren, lernte sie im Verkehr mit dem gedrückten tschechischen Landvolke sehr früh gesellschaftlich und national vorurteilslos denken. In Wien, wo die Familie den Winter zuzubringen pflegte, begeisterten die junge Komtesse die Aufführungen des Burgtheaters und mit erfolglosen dramatischen Arbeiten hat sie nachmals viele Jahre verloren. Achtzehnjährig heiratete sie ihren Vetter, den spätern Feldmarschalleutnant Freiherrn von Ebner-Eschenbach, einen hochgebildeten Mann (gest. 1898). Seit 1863 lebte die Dichterin meist in Wien, nur im Sommer in Mähren zumeist auf ihrem Stammschloß. Sie starb 1916 in Wien.

Erst in ihrem 45. Jahre betrat Marie von Ebner, der unglücklichen Liebe zum Drama entsagend, die Bahn des Erfolges mit der satirischen Künstlernovelle „Ein Spätgeborener". 1876 folgte die große Erzählung „Božena", die Geschichte einer treuen Magd. Hier finden wir sie bereits auf ihrem eigensten Gebiete, dem der „Dorf- und Schloßgeschichten", wie zwei spätere Bände (1883 u. 86) ausdrücklich heißen. Berühmt wurde ihr Name erst durch „Lotti, die Uhrmacherin" (1880), wo sie von der durch eine Sammlung erworbenen Kenntnis alter Uhren geschickten Gebrauch machte. Fortan wurden alle ihre Bücher, die bald eine, bald mehrere Erzählungen enthielten (Miterlebtes, Neue Erzählungen, Drei Novellen,

Aus Spätherbsttagen u. a.), freudig begrüßt und sie selbst mit Ehren überhäuft: so verlieh ihr die Wiener Universität zum 70. Geburtstage das Ehrendoktorat.

Diese Liebe ist sehr berechtigt; denn Marie von Ebner dient, getreu ihrem Wahlspruch „Güte ist Glück", der edelsten Humanität. Als die erste soziale Aufgabe hat sie das Erziehungswerk erkannt. Unermüdlich schärft sie ihren Standesgenossen die Pflichten ein, die ihnen aus ihren Vorrechten erwachsen; mit einem Spott, der von leiser Ironie bis zu herber Anklage reicht, verfolgt sie diejenigen unter ihnen, die im oberflächlichen Genußleben ihre Ausbildung und die Erziehung ihrer Untergebenen versäumen, ja diese grausam behandeln: Die Freiherren von Gemperlein, Zwei Komtessen, Er läßt die Hand küssen. Wie Keller im Schweizerischen wurzelt, so bezieht Marie von Ebner alle ihre Geschichten, die in Dorf und Schloß spielen, auf ihre mährische Heimat und der erlebte Gehalt ist auch hier groß. Doch kennt sie nicht nur alle Spielarten der Adeligen, ihrer Bediensteten und der Bauern, sondern weiß über die Schäden im bürgerlichen Leben nicht minder trefflich Bescheid. Auch den affektierten, innerlich kalten Kulturmenschen, zumal den Berufsgenossen von der Feder, hält sie den Spiegel vor: Ein Spätgeborener, Lotti, die Uhrmacherin, Bertram Vogelweid, Das Schädliche. Mit besonderer Feinheit beobachtet die Kinderlose die Seele des Kindes. Ergreifend erzählt sie, wie ein mäßig begabter Knabe durch den falschen Ehrgeiz des Vaters in den Tod getrieben wird („Der Vorzugsschüler"). In der breit angelegten Erziehungsgeschichte „Das Gemeindekind" (1887) wird das verwahrloste Kind eines Raubmörders aller Mißachtung und Anfeindung zum Trotz ein tüchtiger Mann, da einige gute Worte in ihm auf günstigen Boden fallen. Dieses Motiv kehrt wieder in der kleinen Novelle „Die Spitzin", einem Seitenstück zu der berühmten Hundegeschichte „Krambambuli" (i. d. „Dorf- und Schloßgesch."). Ein Konflikt, wie ihn Anzengruber und Rosegger behandelten, liegt der großen Novelle „Glaubenslos?" zugrunde. Ein Priester, der schon an seinem Beruf und am Glauben verzweifelt, erfährt, daß sein ideales Streben nicht vergeblich gewesen ist, und wird dadurch bekehrt. Die Dichterin hat ein tiefes Verständnis für menschliche Schwächen und ist daher wie Keller eine milde Richterin. Auch sie schließt das gemeine Laster von der Poesie aus, noch weniger als dem knorrigen Schweizer liegt ihrer vornehmen weiblichen Natur die Darstellung verheerender Leidenschaft, wie z. B. die Novelle „Ein kleiner Roman" und der Roman „Unsühnbar" zeigen. Wie Keller entfaltet sie ihr Talent dann am glücklichsten, wenn sie über der Lust an lebenswahren Gestalten und am Erzählen das Predigen vergißt (Die Unverstandene auf dem Dorfe, Rittmeister Brand, Obersberg, Die Totenwacht, Wieder die Alte, Nach dem Tode) oder wenn ihr schalkhafter Humor die Zügel führt, wie in den kurzen Geschichten „Der Muff" und „Die Kapitalistinnen". Der Mensch in ihr ist freilich größer als der Künstler; das beweisen ihre „Aphorismen", kein Nebenwerk, sondern ein wahres Schatzkästlein abgeklärter Lebensweisheit und tiefsten Kunstverständnisses. Auch unter den wenigen „Gedichten" stehen Aphorismen in Versen („Ein kleines Lied"). Schließlich haben wir von der Dichterin nachdenkliche Parabeln („Altweibersommer") und Märchen.

c) Humoristen und Dichter der engern Heimat.

Ein gesunder Humor setzt immer ein scharfes Erfassen der Wirklichkeit voraus. Diese Gabe macht Jean Paul und Hoffmann zu Vorläufern der modernen Dichtung, sie sind auch bis auf unsere Tage für die deutschen Humoristen vorbildlich geblieben. Ein echter Schüler Jean Pauls war der heute mit Unrecht fast vergessene Bogumil **Goltz** (1801—70). Er wurde in Warschau geboren, das damals preußisch war, und lebte später, weite Reisen abgerechnet, als Landwirt in westpreußischen Kleinstädten, zuletzt in Thorn. In dem entzückenden „Buch der Kindheit" (1847), dem „Ein Jugendleben" folgte, malte er mit deutlicher Gegnerschaft gegen seine überbildete, dünkelhafte und brutale Zeit enthusiastisch die seligen Freuden seiner Jugend aus und führte auch eine Reihe köstlicher Originale vor. In seinen spätern Schriften, so den „Typen der Gesellschaft", kommt mehr der grobe und widerspruchsvolle Satiriker Goltz zu Wort. Sehr belustigend ist das Reisebuch „Ein Kleinstädter in Ägypten".

Noch greifbarer ist der Einfluß von Jean Paul neben der Verwandtschaft mit Hoffmann und Dickens bei Wilhelm **Raabe** (geb. 1831 in Eschershausen im Braunschweigischen, gest. 1910 in Braunschweig). Auch er ist ein Lobredner der biedern alten Zeit und ein Verächter der neuen, die durch den gesteigerten Verkehr, den Aufschwung der Technik, die Großstädte und die Macht des Kapitals ihr Gepräge erhält. In tiefer Bekümmernis über das Schwinden der Ideale bei der tonangebenden Gesellschaft spinnt er sich wie Jean Paul und Stifter in das idyllische Leben „alter Nester" oder stiller Gäßchen ein, wo noch natürliche, herzliche Menschen wohnen und allerlei närrische Käuze ihr Wesen treiben. Wir begegnen in seinen Erzählungen denselben Haupttypen wie bei Jean Paul: dem gutmütigen Philister, dem das Große klein und das Kleine groß ist, und dem Helden, der zwar auf die Gasse achtgibt, doch dabei nach den Sternen sieht, d. h. praktischen Sinn mit höchstem Idealismus zu vereinigen strebt. Doch fehlt Jean Pauls Sentimentalität; Raabe ist herber und klarer, auch ein größerer Epiker. Freilich wendet auch er die von Sterne und Jean Paul ausgebildeten Mittel humoristischer Erzählungsweise allzu reichlich an. Er gefällt sich in Abschweifungen und persönlichen Ergüssen. Jean Pauls Eigentümlichkeit, die Menschen schon durch ihre Namen zu charakterisieren, wird bei ihm zu durchgehender Manier. So erscheint Raabe altmodisch und wird immer nur einen beschränkten Kreis geduldiger und feinfühliger Leser fesseln können. — Die erfolgreiche Ouverture von Raabes Lebenswerk war „Die Chronik der Sperlingsgasse" (1857), lieblich-idyllische und wehmütige Bilder aus einem verborgenen Winkel Berlins und aus dem Leben auf dem Lande. Weich und verträumt sind auch noch die Kleinstadtgeschichte „Die Kinder von Finkenrode" und die historischen Erzählungen „Der heilige Born" und „Unseres Herrgotts Kanzlei". Unter der Einwirkung von Dickens reiften dann die Hauptwerke „Die Leute aus dem Walde" und die ideell zusammengehörigen Romane „Der Hungerpastor" (1864), „Abu Telfan" und „Der Schüdderump" (1870). Im „Hungerpastor" stellt Raabe sein sittliches Ideal an der Geschichte eines Schustersohnes dar, der sich, von dem Hunger nach Vervollkommnung getrieben, zum Pastor eines kleinen Orts an der

Ostsee emporarbeitet und ein durch äußere Bedrängnisse nicht wesentlich getrübtes Glück findet, während seinen Schulkameraden ein anderer Hunger, die Gier nach Geld, Macht und Genuß, zum Schurken macht und um alle wahre Lebensfreude betrügt. Bitterer ist der Humor in den zwei andern Teilen der Trilogie. Im „Abu Telfan" kehrt ein Deutscher nach langen Jahren aus dem Mohrenlande zurück und findet in seiner Heimat eine weit ärgere Sklaverei als unter den Wilden. „Der Schüdderump" enthält grasse Elendsbilder aus der Welt der Armen- und Krankenhäuser. Schüdderump, ein umkippbarer Wagen zur Bestattung der Pestleichen, ist dem Dichter ein Symbol für die Eitelkeit alles Irdischen. Mit teuflischem Hohn übergießt die menschlichen Ideale Pinnemann, der Held der Novelle „Die drei Federn". Doch fand Raabe aus dem trostlosen Pessimismus Schopenhauers zurück zu befreiendem Lachen und ruhigem Bescheiden in engem Kreise. Freilich wurde er nun in der idyllischen Kleinmalerei zu weitschweifig, in seinen Gestalten oft absonderlich und allzu kindlich (z. B. in dem vielgerühmten „Horacker"). Am überzeugendsten wirken von den Novellen aus dem Leben der Gegenwart: Der Dräumling, Christoph Pechlin, Alte Nester, Das Horn von Wanza, Unruhige Gäste, Im alten Eisen, Die Akten des Vogelsangs, Stopfkuchen, besonders aber Meister Autor und Prinzessin Fisch; von den historischen: Else von der Tanne, Das Odfeld, Des Reiches Krone, Der Marsch nach Hause, Hastenbeck. Wenig charakteristisch ist für Raabe seine verbreitetste Erzählung, „Die schwarze Galeere", eine holländische Seeräubergeschichte.

Eine ungleich größere Volkstümlichkeit erlangte ein anderer niederdeutscher Humorist: Wilhelm **Busch** aus Wiedensahl im Hannoveranischen (1832—1908). Die schlimmen Streiche von „Max und Moritz" (1865) belustigen alle Kinder, die fromme Helene, Hans Huckebein, Julchen, Herr und Frau Knopp, der verhinderte Dichter Balduin Bählamm und der Maler Klecksel sind ebenso unvergeßlich wie die Helden Goethes und Schillers und Hunderte von Busch-Versen haben durch die unwiderstehliche Drolligkeit einer genialen burlesken Sprachkunst und die glänzende Beobachtungsgabe, die darin steckt, sprichwörtliche Bedeutung erreicht. Busch kam als geborener Zeichner zur Dichtung und so sind die meisten seiner Werke „Bilderpossen"; mit wenigen verblüffend sichern Federzügen fängt er das Charakteristische der Figuren und Situationen ein, verstärkt es in grotesker Weise und ergänzt die Skizze durch das füllende Wort. Wie die meisten großen Humoristen war Busch vom Leben enttäuscht, ohne verbittert zu werden, und seine Weisheit besteht darin, daß er sich von der Welt zurückzieht und ihrem närrischen Treiben mit gutmütig-ironischem Lächeln zusieht. Die gelassene Objektivität des Vortrages verdeckt vielen die spottende Absicht, die nur in den politischen Satiren „Der heilige Antonius" und „Pater Filucius" nicht zu verkennen ist. Ein Teil seiner Bilderbogen und Gedichte ist auch in der Tat harmlos wie der Witz der „Fliegenden Blätter", als deren Mitarbeiter er sich eingeführt hatte. Die besten und bekanntesten geben aber „eine wahrhaft infernalische Tragikomödie unseres Erdenwallens" und zumal dem deutschen Philister hat Busch „ein Piedestal errichtet, das ihn hochauf und weithin sichtbar ragen läßt" (R. Schaukal).

Die Neigung zu realistischer Darstellung des Volkslebens gipfelt in dem heute oft erhobenen Ruf nach einer deutschen „Heimatkunst". Man will nicht nur eine deutsche Dichtung schlechtweg, wie es z. B. Goethes „Hermann und Dorothea" ist, sondern der „wurzelechte" Künstler soll die Besonderheiten seiner engern Heimat, ihren „Erdgeruch", festhalten. Da nun ein solcher Dichter bestrebt sein muß, seine Personen und sich selbst schon durch die Sprache zu charakterisieren, ergibt sich aus der Forderung einer Heimatkunst im engern Sinne die Verwendung des Dialekts. Schon Lauremberg und Gryphius haben sich seiner bedient, als Opitz in der Dichtung die Schriftsprache längst durchgesetzt hatte, im 18. Jhd. schrieb dann Voß plattdeutsche Idyllen, am Anfang des neunzehnten Hebel „Alemannische Gedichte", Annette von Droste streute in Vers und Prosa einige westfälische und viel reichlicher Jeremias Gotthelf in seine Geschichten schweizerische Ausdrücke ein. In der volkstümlichen Wiener Dichtung kam die Mundart überhaupt niemals außer Gebrauch.

1852, genau 200 Jahre nach Lauremberg, veröffentlichte der Holsteiner Klaus **Groth** den ersten Teil des „Quickborn" (Jungbrunnen), einer Sammlung plattdeutscher Gedichte, die dem gemeinen Mann seine Heimat lieb und teuer machen sollten: innige und stimmungssatte persönliche Gedichte, treuherzige Lieder in echtem Volkston, liebliche Idyllen, Kinderlieder, Bilder aus dem Tierleben, packende Balladen sagenhaften oder gespenstischen Inhalts — alles in einer wunderbar weichen und zarten Sprache, die die Landsleute des Dichters entzücken mußte. Der zweite Teil des „Quickborn" brachte unter anderem die reizende Idylle „De Heisterkrog", die „Vertellen" und „Ut min Jungsparadies", prachtvolle Erzählungen in Prosa. Schon ein Jahr nach dem „Quickborn" trat Fritz **Reuter** (geb. 1810 zu Stavenhagen in Mecklenburg, gest. 1874 in Eisenach) mit den „Läuschen un Rimels" (Schnurren und Reimen) hervor. Obwohl sich diese aus der Volksüberlieferung geschöpften Anekdoten mit der gemütvollen Poesie Groths nicht im entferntesten messen konnten, wurden sie mit noch größerem Jubel aufgenommen. Reuter rechtfertigte seinen volkstümlichen Ruhm durch drei große Prosaschriften mit autobiographischem Gehalt, die 1859—63 als Teile der „Ollen Kamellen" (altmodischen Geschichten) herauskamen. „Ut de Franzosentid" spielt in seinen ersten Kinderjahren; auf Grund von Familienerinnerungen erzählt darin Reuter mit dichterischer Ungebundenheit vorwiegend heitere Episoden aus der Zeit der Befreiungskriege. 1833 war er als Jenenser Burschenschafter wegen Versuchs zum Hochverrat schuldlos zum Tode verurteilt und zu 30jähriger Haft „begnadigt" worden; erst nach sieben Jahren ließ ihn sein Landesherr frei. Der Groll über diese Gewalttat zittert noch in dem grellen Epos „Kein Hüsung" nach. Als aber Reuter „Ut mine Festungstid" schrieb, um die letzten vier Jahre seiner Gefangenschaft auf verschiedenen Festungen zu schildern, hatte er bereits wieder die Heiterkeit gewonnen, „sogar diese Zeit seines Lebens in die rosigen Farben des Humors zu tauchen", indem er die traurigen Erlebnisse hinter den erfreulichen zurücktreten ließ. Nach seiner Freilassung hatte er sich eine Zeitlang als „Strom" (landwirtschaftlicher Volontär) versucht. Erinnerungen an diese Periode benützt sein bestes Werk: „Ut mine Stromtid". Als ein lockerer

Faden umspannt darin die Geschichte des abgewirtschafteten Landmannes und grundlos verdächtigten Verwalters Hawermann sowie seiner Tochter Luise eine Anzahl von Lebensläufen, köstlichen Charakterschilderungen und lebensvollen Bildern aus dem Mecklenburger Volksleben. Die Hauptgestalt ist der ausgediente „Entspekter" Bräsig, gleichsam eine Verkörperung des niederdeutschen Volksgeistes. Dieses Werk verschaffte Reuter auch außerhalb des niederdeutschen Gebiets eine große Schar von Lesern, und da sein Humor ebenso wie die Ausdruckskraft der Gedichte Groths in der Übersetzung viel verliert, lernte man Platt, um die Originale zu lesen. Reuter ist uns freilich unvergleichlich leichter zugänglich als Groth, da er seine Sätze eigentlich hochdeutsch bildet und nur die Wortform mundartlich gestaltet. Seinen Bräsig läßt er der humoristischen Wirkung zuliebe sogar eine Mischung von Hoch- und Niederdeutsch (das „Missingsch") reden, was in den Augen Groths eine Herabwürdigung der Mundart bedeutet hätte. Reuters letzte Schriften, darunter „Dörchläuchting", eine Novelle aus der Zeit des Siebenjährigen Krieges, liegen am Abstieg von der in der „Stromtid" erreichten Höhe. Ebensowenig wie Freytag ist Reuter ein großer Dichter. Seine Beobachtungsgabe ist vorzüglich, seine Erfindungs- und Gestaltungskraft gering. Auch sein Humor ist wenig wählerisch und streift bald an Sentimentalität, bald an bloße Spaßmacherei. So wollen heute viele Reuters Schriften nur als gesunde Volkskost gelten lassen.

Reuters Lorbeeren lockten zahllose Dialektdichter in allen deutschen Gauen, doch kommt den wenigsten eine Bedeutung für das ganze Volk zu. Auch Peter **Rosegger** (1843—1918) wäre eine Provinzgröße geblieben, wenn er über mundartliche Gedichte und Humoresken („Zither und Hackbrett, „Tannenharz und Fichtennadeln", später „Stoansteirisch") nicht hinausgekommen wäre. Erst als er hochdeutsch schrieb und nur die Personen aus dem Volke ihre Mundart reden ließ, die er überdies der Schriftsprache annäherte, drang sein Ruf nach Deutschland und nach und nach auch ins Ausland, namentlich nach Frankreich. Zum echten Heimatsdichter war Rosegger durch Geburt und Entwicklung bestimmt. Als armer „Waldbauernbub" hütete er in seiner Heimatgemeinde Alpl bei Krieglach in den obersteirischen Bergen Vieh, trat dann, zur Feldarbeit zu schwach, bei einem Schneider in die Lehre und beobachtete auf seinen weiten Arbeitsgängen mit hellen Augen Land und Leute. Der Grazer Redakteur Dr. Svoboda erkannte aus den ihm zugesendeten „15 Pfund Schriften" die große Begabung des jungen Mannes und warb ihm Gönner. Rosegger konnte sich an der Grazer Handelsakademie weiterbilden und, als „Zither und Hackbrett" (1869, von Hamerling befürwortet) sowie einige weitere Sammlungen einschlugen, von seiner Feder leben. Er gründete in Graz die ausgezeichnete volkstümliche Zeitschrift „Der Heimgarten"; im Sommer lebte er in Krieglach. Wie lieb und teuer er allen Deutschen ist, kam anläßlich seines 70. Geburtstages trotz seiner bescheiden abwehrenden Haltung zu überwältigendem Ausdruck. Zu 40 Bänden zusammengezogen, erscheint sein Schaffen in einer monumentalen Ausgabe. Es ist durchwegs beherrscht von hoher sittlicher und nationaler Gesinnung sowie von volkserzieherischen Absichten, die aber seiner naiven, anspruchslosen und doch erstaunlich

sicheren Fabulierkunst selten Eintrag tun. Freilich zerfallen Roseggers Werke in zwei ungleichwertige Gruppen, ohne daß eine strenge Scheidung durchzuführen ist: die autobiographischen Erzählungen sowie die kulturhistorischen Skizzen und Dorfgeschichten, die aus eigenem Erleben herausgewachsen sind und an die wir bei dem Namen Rosegger zuerst denken, und die weniger befriedigenden Problemromane. Unter den Schriften, die von Erinnerungen des Dichters gespeist sind, stehen „Waldheimat" (1877), „Als ich noch jung war" und „Mein Weltleben" an erster Stelle. Mit mehr poetischer Freiheit erzählt Rosegger seine Lebensgeschichte in „Heidepeters Gabriel". Die Geschichten und Skizzen aus den Bergen und Tälern Steiermarks standen meist zuerst im „Heimgarten" und gingen daraus in eine große Reihe von Sammelbänden über: Geschichten aus den Alpen, Sonderlinge, Geschichtenbuch des Wanderers, Allerhand Leute, Spaziergänge in der Heimat u. a. Rosegger steht mit seinen Dorfnovellen ungefähr in der Mitte zwischen dem derben Gotthelf und dem Kulturdichter Auerbach. Seine Kunstanschauung deckt sich mit dem Begriff des „poetischen Realismus." „Die irdische Wahrheit", sagt er, „ist ernst genug, aber sie verträgt es recht gut, von dem Sonnenschein der Poesie beleuchtet zu werden, ohne daß sie unwahr wird. Die Welt ist reich an Niedertracht und sie ist reich an Größe und Schönheit. Nur darauf kommt es an, was wir Poeten liegen lassen oder aufheben". Rosegger läßt vieles Gleichgültige und Widerwärtige liegen, das Gotthelf aufhebt, und rückt seine Gestalten — etwa wie Defregger mit dem Pinsel — für die humoristische oder tragische Wirkung zurecht, gibt ihnen wohl auch ab und zu zu viel von seinem eigenen Denken und feinern Empfinden. Der starke Erlebnisgehalt und die stete Berührung mit den Kreisen, aus denen seine Figuren stammen, sorgten dafür, daß die Poetisierung nicht zu unwahrer Schönfärberei führte wie so oft bei Auerbach. So erhalten wir aus diesen Erzählungen ein vollständiges und treues Bild des steirischen Volkslebens.

Schon in den „Schriften des Waldschulmeisters" (1875) schritt Rosegger zu größerer Komposition vor. Der Roman hat die Form eines Tagebuches des Helden, der sich nach schweren Prüfungen als Schulmeister in die tiefste Einsamkeit der Alpen zurückgezogen und hier durch 50 Jahre erfolgreich angestrengt hat, die rauhen Naturmenschen zur Kultur zu führen. Schließlich findet man ihn im Hochgebirge erblindet und erfroren. Besonders bekannt wurde von den Tagebuchblättern die wunderbar zarte Geschichte von der „Waldlilie". Während hier die Kultur segensreich in die Berge eindringt, wird in dem Roman „Jakob der Letzte" ein Walddorf vernichtet. Ein Großgrundbesitzer kauft allmählich alle Anwesen, um seine Jagdgründe auszudehnen, und vergeblich sucht sich der Bauer Jakob als der letzte auf dem heimatlichen Besitz zu behaupten. Von düsterer Tragik ist auch „Das ewige Licht" (1897) erfüllt, ein Gegenstück zu den „Schriften des Waldschulmeisters". Mit blutendem Herzen muß ein Waldpfarrer zusehen, wie sich die Verderbnis der städtischen Kultur bis in die entlegensten Bergwinkel verpflanzt. Dieses Werk zeigt allerdings, wenn auch nicht so deutlich wie die früher erschienenen Romane „Der Gottsucher" und „Martin der Mann", die Schranken von Roseggers Können. Er sieht die großen Kulturfragen

zu sehr von dem engen Gesichtskreis des Älplers und zu ihrer Bewältigung reicht weder der Umfang seiner Lebenserfahrung und seine nicht geringe Bildung noch sein Gestaltungsvermögen aus. Das bewiesen auch die späteren Romane, wie „Erdsegen" und „Weltgift". Ein historischer Roman aus der Zeit der Tiroler Kämpfe 1809 ist „Peter Mayr, der Wirt an der Mahr". Der Held bringt es nicht über sich, eine Lüge zu gebrauchen, die ihn aus der Gefangenschaft befreien könnte, und erduldet lieber den Tod durch Pulver und Blei. Dieses schöne Thema ist leider nicht kräftig genug ausgeführt, da den Dichter weniger der Held interessiert als das Volk, das zähe seine alten Sitten und Rechte verteidigt. So zerflattert das Buch in einzelne Episoden.

d) Vorboten der modernen Dichtung.

An der Grenzscheide des poetischen Realismus und des ausgesprochenen Naturalismus steht der Wiener Ferdinand von **Saar** (1833—1906). Er war zuerst Soldat, nahm 1860 als Unterleutnant seinen Abschied, rang wie Marie von Ebner anfangs vergeblich um den dramatischen Lorbeer und fand erst durch die Novelle „Innocens" (1866) Beachtung. Er lebte abwechselnd in Wien und auf den mährischen Schlössern des Fürsten Salm. Noch später als Marie von Ebner gelangte er zu den gebührenden Ehren (Berufung ins Herrenhaus). Unheilbar krank, machte er in Wien seinem Leben selbst ein Ende.

Nicht nur die Erzählungen, die Saar zu den „Novellen aus Österreich" (1876 u. 97) gesammelt hat, sondern auch alle andern spielen in Österreich, zum großen Teil wie die der Ebner in Mähren, zum Teil in Wien, einige in Böhmen und Steiermark. Viel wirkte auf Saar mit seinen Schilderungen aus dem russischen Volksleben Turgenjew ein, der auch die Ebner begeisterte. Seine epische Technik hat aber die größte Ähnlichkeit mit der Stormschen Erinnerungsnovelle. Der Dichter trägt seine Geschichten in der Regel in eigenem Namen vor. Er ist, gewöhnlich als Offizier oder Schriftsteller, ein Freund oder Bekannter des Helden und berichtet nur, was er bei seinen oft weit auseinanderliegenden Begegnungen mit ihm erfahren hat; den Schluß liefert ihm meist ein dritter, der in die Begebenheiten verflochten war oder von ihrem Ausgang gehört hat. Über den meisten Novellen liegt eine trübe Stimmung, die aus den schmerzlichen Erfahrungen des Erzählers fließt. Wie bei Heyse ist das Hauptthema die Liebe; Pflicht, Schicksal oder Schuld zwingt die Personen, dem höchsten Glück zu entsagen, so den Priester Innocens, den Erzähler in „Marianne", den unternehmenden „Leutnant Burda", dem seine überschwenglichen Wünsche das Leben kosten, und das getäuschte Mädchen in „Ginevra", oder sie scheitern in der Ehe: Vae victis, Requiem der Liebe, Der Exzellenzherr, Geschichte eines Wienerkindes, Schloß Kostenitz. In der berühmten Geschichte von dem Hunde „Tambi" hat Saar das Schicksal des Dichters Bachmayer benützt, um seine eigenen, lange erfolglosen Kämpfe darzustellen. In allen diesen Novellen finden sich wie bei der Ebner treffende Schilderungen aus den Dörfern, Schlössern und Wiener schöngeistigen Salons. Der Gegensatz der alten und neuen Zeit spielt bei Saar gleichfalls mannigfach herein und sein Realismus zeigt dieselbe vornehme Abtönung. Aber es fehlt auch

nicht an brennenden Farben. In den „Steinklopfern" schuf Saar mit mutigem Griff ins Elend der Proletarier die erste Arbeiternovelle und in der „Troglodytin" ist die Hauptgestalt eine verkommene Landstreicherin und Zuchthäuslerin. Als gegen 1890 die Hochflut des Naturalismus losbrach, knüpfte Saar an diese Geschichten wieder an und schrieb die vier Erzählungen „Die Tragik des Lebens" (1894, darunter „Die Pfründner"). Hier tritt uns die grausame Wirklichkeit ohne jede Schminke entgegen.

Die meisten Gedichte Saars sind erst später entstanden und der Herbst, den er in einem schönen Liede besingt, ist das passende Symbol dieser größtenteils elegischen und müden Weisen (Requiem, Novemberlied, Der Trauermantel, Die Lyrik, Trahtklänge). Auch in Versen verkündet der Dichter die Not der Armen (Ziegelschlag, Arbeitergruß) und mahnt die „glücklichen Besitzer" an ihre sozialen Pflichten (Beati possidentes). Mit Goethe wetteifert Saar in dem mährischen Epos „Hermann und Dorothea", wo die Heldin eine Wiener Lehrerin ist und der Sprachenstreit den Hintergrund abgibt, und in den 15 „Wiener Elegien", wo der Dichter wehmütig, aber nicht verbittert in der modernen Großstadt die Reste des lieben Alt-Wien sucht und selige Kindheitserinnerungen wachruft.

Saars Waffengefährte und treuester Freund war Stefan **Milow** (eig. St. von Millenkovich; geb. 1836 in Orsova, gest. 1915 in Mödling bei Wien). Auch Milow ist als Novellist hervorgetreten, gilt jedoch mehr als Lyriker. Seine Gedichte sind von der gleichen ernsten, elegisch-resignierenden Weltanschauung getragen wie die des Freundes, aber er ist in der Form gewandter und es gelingt ihm häufiger, die Reflexion in Stimmung und musikalischen Wohlklang aufzulösen.

In der mährischen Heimatsdichtung fanden Saar und die Ebner einen Nachfolger in Jakob Julius **David** (geb. 1859 in Mährisch-Weißkirchen). Er war noch weniger ein Glückskind als Saar; denn der mäßige Erfolg der Bücher, die er seit 1890 („Das Höferecht", Roman) von Wien hinaussandte, konnte ihn aus dem verhaßten journalistischen Frondienst nicht befreien, und erst als er (1906) nach langen Martern gestorben war, wurde er mehr gewürdigt. In manchen Erzählungen (am packendsten in dem Roman „Am Wege sterben", 1899) schildert er aus Erfahrung die Leiden des gebildeten Proletariats und auch seine Gedichte erfüllt finsterer Gram. Davids historische Novellen („Die Wiedergeborenen", „Frühschein") weisen durch ihre Stoffe und die gedrängte Sprache auf K. F. Meyer als Muster hin. In der Sammlung „Troika" wendet er sich dem Leben der Gegenwart zu und eine Anzahl wertvoller mährischer Dorfgeschichten (der Band „Die Hanna", „Filippinas Kind") ist auch stilistisch ganz eigen; naturalistisch ahmt darin David die gebrochene und von Slawismen durchsetzte Sprache der Deutschen im slawischen Land nach. Sein bekanntester Roman, „Der Übergang" (1903), steht in der Nachfolge von Anzengrubers „Viertem Gebot". — Spät rang sich auch Karl Emil **Franzos** durch, wie David von jüdischer Abkunft, doch ein guter Deutscher (geb. 1848 bei Czortkow in Ostgalizien, gest. 1904 als einflußreicher Journalist in Berlin). Ihm ist die literarische Erschließung des österreichischen Ostens zu verdanken. „Aus Halbasien" heißt die erste Sammlung seiner Erzählungen und dieser Umwelt ist er treu geblieben. Zwei seiner Werke sind dichterisch bedeutend: „Ein Kampf ums Recht" (eine Erneuerung des Kohlhaas-Motivs; 1881) und „Der Pojaz" (1905), ein autobiographischer Roman.

Der bedeutendste von den Vorboten der modernen Poesie in Österreich ist aber Ludwig **Anzengruber**. Sein Vater, ein oberösterreichischer Bauernsohn, bekleidete in Wien ein kleines Amt, betätigte sich daneben auch als Dramatiker und vererbte

seine Begabung auf den 1839 in Wien geborenen Knaben. Er starb früh und ließ Frau und Kind in kümmerlichen Verhältnissen zurück. Ludwig mußte das Studium an der Realschule nach einigen Jahren aufgeben, trat in eine Buchhandlung ein und ließ kein Buch unangeblättert. Wie seine Vorgänger Raimund und Nestroy zog es ihn zur Bühne, da er sich aber zum Schauspieler wenig eignete, machte er auf sechsjährigen Wanderfahrten mit verschiedenen Truppen eine wahre Leidenszeit durch; indes war dieser Beruf und die scharfe Beobachtung der Sitten und Verhältnisse des Landvolkes dem künftigen Volksdramatiker von Nutzen. Auch die kurze Tätigkeit als Kanzlist der Wiener Polizeidirektion bereicherte seine Menschenkenntnis. Als 1870 sein Drama „Der Pfarrer von Kirchfeld" mit Jubel aufgenommen wurde, litt es ihn nicht länger im Joche; er legte das Amt nieder und warf sich auf eine eifrige Theaterproduktion. Doch beeinträchtigten bald die französischen Sittendramen, die Operetten und die gröbern Stücke von Nebenbuhlern wie Ganghofer seine Erfolge, die Brände des Stadt- und des Ringtheaters beraubten ihn der wichtigsten Stätten seiner Wirksamkeit. Er leitete nun das Witzblatt „Figaro" und schrieb zum Broterwerb seine Erzählungen. Erst die literarische Revolution um 1885 lenkte die Aufmerksamkeit auf Anzengruber zurück, aber Krankheit und mancher Verdruß, besonders seine unglückliche Ehe, verbitterten ihm das Leben. Er starb schon 1889.

Anzengruber vollendete vermöge seines Ernstes und seiner urwüchsigen Kraft das, wozu Nestroy in einigen seiner besten Stücke Anlauf genommen hatte: die Schöpfung eines realistischen Volksdramas, das auch höhern Ansprüchen genügt. Er war kein Bauerndichter wie sein Freund Rosegger, sondern Großstädter; seine Personen aus dem Volke sprechen auch nicht echten Dialekt, sondern ein Gemisch aus Hochdeutsch, Wienerisch und verschiedenen alpenländischen Mundarten. Anzengruber wählte Stoffe aus dem Bauernleben nicht nur deshalb, weil er die Landleute besonders gut kannte. Vielmehr trieb ihn dazu derselbe Grund, der Schiller die historischen und Wagner die mythologischen Stoffe bevorzugen ließ; er sah im Dorfe die einfachsten, allgemein menschlichen Verhältnisse und die ursprünglichsten Menschen und brauchte nicht erst „die Kulturschminke des modernen Menschen abzukratzen". Dieses saure Geschäft ist ihm bei der Darstellung der gebildetern Städter auch nie recht gelungen und seine hochdeutschen Dramen sind ganz belanglos. Im übrigen verfolgte aber Anzengruber mit seinen Stücken denselben hohen Zweck wie Schiller; wie Keller und die Ebner wollte er seinem Publikum das Gewissen schärfen, indem er die wahre Sittlichkeit der „Gerechtigkeit", wie sie Kellers Kammacher bewahren, echte Frömmigkeit äußerer Werkheiligkeit gegenüberstellte, gegen Heuchelei, Aberglauben und Mißbrauch der Religion scharfe Waffen führte. Er wollte indes nicht eigentlich Tendenzdramen schreiben, die Moral sollte sich in seinen Stücken vielmehr aus der treuen Darstellung des Lebens selbst ergeben. Als einer der ersten wendete sich Anzengruber bereits 1879 in der Vorrede zum zweiten Band der „Dorfgänge" spottend gegen die Literatur seiner Zeit, die das Leben verklärte und sich dadurch um alle Möglichkeit brachte, auf das Volk zu wirken; er wolle wieder Leben in die Bücher bringen. Deshalb nimmt er auf seinem Wege auch Häßliches und Niederdrückendes

mit und erspart uns keinen Stein des Anstoßes. Da er breite Massen mitreißen wollte, scheute er vor brutalen Wirkungen nicht zurück und ließ oft auch die Tendenz zu stark herausklingen, um von allen richtig verstanden zu werden. Vom Wiener Lokalstück übernahm er außer manchen Motiven die Einlage von Gesängen und melodramatische Effekte (z. B. in der Szene, wo der Meineidbauer auf seinen Sohn schießt). Doch trug er tiefere seelische Konflikte und Zeitfragen hinein und stattete seine Personen mit großem Reichtum lebenswahrer Züge aus.

Von den 22 Dramen Anzengrubers hat nur ein Teil die Zeitprobe bestanden. Im „Pfarrer von Kirchfeld" muß wie in Saars „Innocens" ein Priester auf das geliebte Mädchen verzichten. Der Dichter benützt das Motiv zum Kampfe gegen die buchstabengläubige Scheinheiligkeit, die den ehrlichen Pfarrer stürzt. Die Handlung ist schwach motiviert und ein wirklicher Schluß nicht vorhanden; der große Erfolg erklärt sich hauptsächlich daraus, daß damals noch der Kampf um das Konkordat die Gemüter bewegte. Viel bedeutender ist die wuchtige Tragödie „Der Meineidbauer" (1871). Der Held, ein bäuerlicher Richard III., gehört zu den gewaltigsten Bühnengestalten der deutschen Literatur. Er hat den Kindern seines Bruders durch Unterschlagung des Testaments und falschen Schwur ihr Erbe geraubt und den Neffen als Vagabunden zugrunde gehen lassen. Den auftauchenden Gewissensbissen weiß er zu entgehen, indem er sein Wohlergehen auf Erden als Gottes Segen deutet und seinen Sohn Theologie studieren läßt, damit er ihn dereinst als Priester von der Sünde losspreche. Unübertrefflich wird nun geschildert, wie sein Selbstbetrug allen Vorwürfen standhält, ja wie er sich angesichts der Gefahr der Enthüllung immer tiefer in die Sünde verstrickt, bis endlich nach dem Mordanschlag auf den Sohn seine wilde Energie den Überdruck des Gewissens nicht mehr erträgt, so daß er dem Wahnsinn und dem Tod verfällt. Die betrogene Nichte reicht dem braven Franz über die Schuld seines Vaters hinweg die Hand zum Bunde. In den „Kreuzelschreibern" (1872) setzte der Dichter die Tendenz seines ersten Dramas mit sprühendem Humor fort. Wie er dort dem Wurzelsepp manche seiner Ansichten in den Mund gelegt hatte, so machte er hier den Steinklopferhans zu seinem Sprachrohr; in dem Leibspruch dieses Dorfphilosophen: „Es kann dir nix g'schehn", erkennen wir des Dichters eigene fromme Zuversicht. Daß Gott das Leben zum Freudigsein gegeben habe, verkündigt auch die Horlacherlies im „G'wissenswurm". Auch hier wird ein ernstes Thema humoristisch durchgeführt. Ein Erbschleicher täuscht dem Grillhofer schlimme Folgen eines lange zurückliegenden Fehltritts vor, um seine Gewissensqualen zu steigern und ihn seinem Wunsche gefügiger zu machen; doch straft ihn die Aufklärung des wahren Sachverhaltes Lügen und der Bauer findet in der prächtigen Lies, die sich aufs Erbschleichen so schlecht verstanden hat, eine Tochter und Erbin. Im „Doppelselbstmord" ist das Motiv von Romeo und Julia auf dem Dorfe ins Heitere gewendet; die durch die Angst um ihre Kinder rasch versöhnten Väter finden das Paar wohlbehalten auf der Alm. Das Motiv des „G'wissenswurms" kehrt ähnlich, doch an die Tragik hart hinangeführt, im „Ledigen Hof" wieder. — Unter den Stücken aus dem Wiener Leben hat sich nur „Das vierte Gebot" (1877) behauptet und zum Ruhme Anzengrubers außerhalb Österreichs das meiste

beigetragen. Der Dichter ergänzt das vierte Gebot Gottes durch eine tiefernste Mahnung an die Eltern. Der reiche Hausherr Hutterer und seine Frau zerstören das Leben ihrer Tochter, indem sie den von ihr geliebten Klavierlehrer entfernen und ihr kraft ihrer Elternwürde mit Hilfe eines unerfahrenen jungen Priesters einen reichen, aber rohen Bräutigam aufdrängen. Ebenso werden in der kleinbürgerlichen Familie Schalanter die leichtsinnigen Eltern den Kindern zum Verhängnis; sie lassen sie verkommen und hetzen den Sohn zum Totschlag. In rücksichtslosem Naturalismus hat hier Anzengruber das Stärkste geleistet. Die Schlußszene — der Abschied des Totschlägers, auf den der Galgen wartet, von der wohlmeinenden Großmutter — ist geradezu nervenpeitschend.

Ungehemmt durch die Schranken der dramatischen Form, steigt Anzengruber in seinen Erzählungen in die seelischen Tiefen hinab und malt mit unbeirrbar sicherem Auge die ländliche Umwelt. Die erste ist „Der Schandfleck"; in der ursprünglichen Fassung war der Schauplatz zum Teil die Großstadt und erst später wurde der städtische Teil („Die Kameradin") von dem Dorfroman losgetrennt. Von allen Werken Anzengrubers ist dieses das an Poesie reichste. Durch die Fülle wirklichen Lebens wird es aber von dem zweiten Roman, dem „Sternsteinhof" (1885), übertroffen. Hier zeichnet der Dichter unter dem Einfluß von Daudets Roman „Fromont jeune et Risler aîné" eine moralisch unsympathische Heldin, eine Dorfschöne, die mit allen Mitteln, unbekümmert um die Folgen, danach strebt, auf dem gesegneten Sternsteinhofe Herrin zu werden. Da der Dichter erfahren hatte, daß im Leben gewöhnlich die Starken siegen und die Schwachen trotz aller Bravheit unterliegen, vermied er den üblichen Romanschluß; die gefühllose Egoistin wird nicht gestraft, sondern erreicht triumphierend das ersehnte Ziel, dessen sie sich durch Energie und Tüchtigkeit würdig zeigt. In den kleinern Dorfgeschichten, Charakterskizzen, Kriminalnovellen und Märchen, die größtenteils für Zeitschriften und Kalender geschrieben und in den „Dorfgängen" und andern Sammlungen vereinigt sind, erscheint Anzengruber als ein Nebenbuhler Roseggers, doch ist er realistischer, moderner, zuweilen noch tendenziöser als in den Dramen. Den Preis verdienen: Der gottüberlegene Jakob, Die fromme Kathrin, Hartingers alte Sixtin, Wissen macht Herzweh (woraus das oft aufgeführte Drama „Der Fleck auf der Ehr'" entstand), Nit gen tan tat's, Eine Geschichte von bösen Sprichwörtern, Ein frommer Augenblick, Die Märchen des Steinklopferhans.

Neben Anzengruber wurde von den modernen Stürmern und Drängern der um zwanzig Jahre ältere Theodor **Fontane** als einer der Ihrigen ausgerufen. Wie er in dem prächtigen Buche „Meine Kinderjahre" berichtet, war sein liebenswürdiger, etwas leichtlebiger Vater aus Frankreich nach Berlin gekommen und hatte sich in Neu-Ruppin (nordwestl. von Berlin) als Apotheker niedergelassen; auch die tüchtige, nüchterne und strenge Mutter des Dichters war von französischer Abkunft. Theodor widmete sich dem väterlichen Beruf, doch wurde er mehr und mehr Schriftsteller und verkehrte in dem Berliner literarischen Verein „Der Tunnel unter der Spree", dem auch Strachwitz angehört hatte. Er erlangte eine kleine

Stelle im literarischen Bureau des Ministeriums des Innern und hielt sich im amtlichen Auftrage mehrere Jahre in England auf. Dann trat Fontane in die Redaktion der „Kreuzzeitung" ein und machte als Berichterstatter die Kriegszüge von 1864, 66 und 70 mit. Als er den Geburtsort der Jungfrau von Orleans besuchen wollte, fiel er den Feinden in die Hände, doch erzwang Bismarck seine Freilassung. Humorvoll erzählte er von den Erlebnissen dieser Zeit in dem Buche „Kriegsgefangen". Fontane wurde nun Theaterkritiker der „Vossischen Zeitung". 1878 erschien sein historischer Roman „Vor dem Sturm", „L'Adultera" (1882) eröffnete den Reigen der modernen Romane, in denen der Schwerpunkt seines Lebenswerkes liegt. Aber erst durch „Irrungen Wirrungen" (1888) wurde sein Name als der eines Führers der neuen Richtung in weitere Kreise getragen. Nachdem er noch als Kritiker G. Hauptmann begrüßt hatte, trat er von der Zeitung zurück und schuf einige weitere Hauptwerke. Die späten Huldigungen wehrte er wie einst Grillparzer mit ironischen, resignierenden Versen ab. 1898 starb er in Berlin.

Als Anfänger in der Poesie entrichtete Fontane dem politischen Zeitalter mit liberalen Gedichten seinen Zoll; dann besang er kriegsberühmte Preußen, den alten Zieten, Seydlitz und andere Generale Friedrichs II. Die schottische Balladendichtung zog ihn in den Bann der Neuromantik. In knappen, kräftigen und stimmungssatten Balladen, die an Strachwitz erinnern, verherrlichte er schottische und nordgermanische Helden und Heldinnen: Archibald Douglas, Lied von James Monmouth, Lord Athol, Gorm Grymme, Der 6. November 1632. Einige Balladen, die aber in spätere Zeit fallen, behandeln Zeitereignisse (Die Brück' am Tay, John Maynard), „Herr von Ribbeck auf Ribbeck" eine schöne märkische Lokalsage. — Nach der Rückkehr aus England beobachtete Fontane auf weiten Fußreisen die stillen Schönheiten der märkischen Heimat und die Eigenheiten ihrer Bewohner. Was er da sah, schilderte er klar und warm mit historischen Rückblicken in den „Wanderungen durch die Mark Brandenburg".

Eine noch energischere Abwendung von der Romantik tritt in den Erzählungen zutage, die Fontanes letzte Schaffensperiode einleiten. „Vor dem Sturm, Roman aus dem Winter 1812 und 1813" berührt sich stofflich mit „Isegrim" von W. Alexis, die spätere große Novelle „Schach von Wuthenow" (1883) führt wie Alexis' „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht" in die faulen Verhältnisse ein, die den Zusammenbruch Preußens 1806 verschuldeten, doch ist die Art der Darstellung beidemal eine ganz andre als bei Alexis. In dem ersten Werke liegt der Nachdruck noch weniger als bei Alexis auf der Fabel, sondern (etwa wie in Tolstojs „Krieg und Frieden") auf der Umwelt. Sie wird zu breit ausgemalt und durch allzu lange Gespräche charakterisiert, doch strebt Fontane deutlich danach, nur schlichte Wahrheit zu geben. Im „Schach von Wuthenow" hatte er bereits alle Vorzüge seiner Erzählungsweise ausgebildet und konnte sich als feiner Menschenschilderer und in der Kunst, ohne lange Abschweifungen von dem dichterischen Vorwurf auf den Leser die Stimmung der unheilschwangern Zeit zu übertragen, mit K. F. Meyer messen. Meisterhaft weiß er das Schicksal seines tragikomischen Helden, eines Gardeoffiziers, aus den oberflächlichen und verschrobenen Anschauungen der damaligen höhern Gesellschaft begreiflich zu machen. Auf Befehl des

Königs muß er mit einem unschönen Fräulein, das er verführt hat, vor den Altar treten, doch erschießt er sich nach der Hochzeit, weil er den Fluch der Lächerlichkeit fürchtet. Zwischen diesen beiden historischen Erzählungen stehen weniger originelle Nebenwerke: „Grete Minde", eine Erzählung im Stile der Stormschen Chroniknovellen, aber nach einer wirklichen Chronik gearbeitet, und „Ellernklipp", eine spannende Kriminalgeschichte. Nachzügler dieser Gattung sind die Novelle „Unterm Birnbaum" und der etwas nachlässig geschriebene Roman „Quitt".

Inzwischen aber hatte Fontane mit „L'Adultera" den Boden betreten, auf dem er am meisten heimisch ist, den des modernen Romans. Er erkannte, daß wir an der „Dublettenkrankheit" leiden, daß die Dichter durch das einseitige Streben nach dem Schönen und Idealen in Nachahmung berühmter Muster den Zusammenhang mit ihrer Zeit verloren hätten, und so wollte er der deutschen Literatur wenigstens neuen Rohstoff zuführen, seine Zeitgenossen zu den charakteristischen Eigenschaften moderner Menschen hinführen und den Einfluß der Lebensverhältnisse auf ihr Tun und Lassen veranschaulichen, nicht große und herzerwärmende, aber originelle und wahre Dichtungen schaffen. Er ging daher nicht auf spannende Erfindung aus, sondern füllte den Rahmen einer gewöhnlichen Geschichte mit Ergebnissen seiner scharfen Beobachtungen aus, von denen er die Fehlerquelle persönlicher Teilnahme möglichst fernhielt. Mit Keller ist er darin verwandt und von den echten Naturalisten verschieden, daß er von der Poesie ausschließt, was nur Ekel oder Entsetzen erregen kann. Aber im Gegensatz zu den schönfärbenden Idealisten zeigt er uns viel häufiger als Keller, und ohne wie dieser zu verdammen, Menschen, denen wir nicht freund sein möchten, ja auch ausgesprochene sittliche Fäulnis. Zwei Momente wirken zusammen, Fontanes Romane trotzdem zu einer sehr genußreichen Lektüre zu machen. Einmal begann er erst als Greis moderne Romane zu schreiben und so konnte er darin seine glänzende Menschenkenntnis mit der ruhigen Objektivität des erfahrenen Weltmanns zur Geltung bringen. Dazu kommt die bestrickende Liebenswürdigkeit des Erzählers, der seinen Geist bis in die letzten Tage hinein frisch und gesund erhielt. Als Stammesgut besaß er den offenen, etwas kühlen Blick, der die Größe eines Flaubert und Zola ausmacht, und vom Vater hatte er die alles verzeihende Herzensgüte sowie die Vorliebe für gefällige äußere Formen. Diese schätzte er an den märkischen Adeligen und an den Offizieren; aus diesen Ständen nimmt er, gegen ihre Schwächen nicht blind, seine Lieblingsfiguren. Im großstädtischen Bürgertum sind ihm alle Typen nicht minder genau bekannt, die Gesellschaft im Salon des reichen Bankiers ebenso wie die Gärtnerfamilie. Die untersten Volksschichten spielen dagegen bei ihm eine geringe Rolle, da er sie zu wenig aus eigener Anschauung kannte. Eine auffallende Berliner Eigentümlichkeit ist Fontanes überlegene, doch nicht „überhebliche" Ironie. Er hat keinen Sinn für Feierlichkeit und das „Lärmen in Gefühlen", sondern setzt an die Stelle der seelischen Ausnahmszustände den nüchternen und unerbittlichen Gang des Alltagslebens, die Macht der Verhältnisse, vor der die schönsten Ideale zerrinnen. Ihre größten Triumphe feiert Fontanes witzige Weisheit in den zahlreichen Gesprächen seiner Personen. Flüchtiger Betrachtung scheint es, als ob aus allen der Dichter selbst redete, und der Stil ist auch in der Tat ganz gleich-

mäßig; doch ist das, was jeder sagt, außerordentlich fein auf seinen Charakter und seine Lebensstellung abgestuft.

Fast alle modernen Romane Fontanes spielen in Berlin, einige zum Teil in Provinzorten und märkischen Schlössern. Ausnahmen machen nur „Unwiederbringlich“ (1891) mit Schilderungen aus dem dänischen Hofleben um die Mitte des 19. Jhds. und „Graf Petöfy“, ein Roman aus dem modernen Österreich-Ungarn. Den Inhalt der Fontaneschen Romane bilden gewöhnlich Liebesverhältnisse, die nicht zum Ziele führen, und Fragen der Ehe, besonders die Gefahren, die aus ungleichartigen ehelichen Verbindungen erwachsen. Die Standesunterschiede zwischen Adel und Bürgertum, Armen und Reichen werden immer wieder geistreich erörtert. Die wertvollsten sind: „Irrungen Wirrungen“, „Stine“ (1890), „Frau Jenny Treibel“ (1892), besonders aber „Effi Briest“ (1895) und „Der Stechlin“ (1898), der einen würdigen Abschied Fontanes bedeutet; in der Gestalt des alten Stechlin hat er sich selbst am genauesten porträtiert. Auch die andern Erzählungen aus der letzten Zeit („Cécile“, „Die Poggenpuhls“) sind sehr lesenswert.

Wenn Fontane der Vater des modernen Romans wurde, so kam von Detlev (eig. Friedrich) Freiherrn von **Liliencron** aus Kiel (1844—1909) eine Verjüngung der deutschen Lyrik. Er wurde zum Soldaten erzogen und beteiligte sich als Offizier an den Feldzügen von 1866 und 1870. „Schulden und Wunden halber“ mußte er als Hauptmann die Armee verlassen. Nachdem er in Amerika vergeblich sein Glück versucht hatte, war er preußischer Beamter in verschiedenen Kleinstädten. Erst mit 30 Jahren schrieb er sein erstes Gedicht; im Herbst 1883 erschien die Sammlung „Adjutantenritte“ und wurde von der Jugend jubelnd willkommen geheißen. Bald darauf verzichtete Liliencron auf sein Amt und ging nach München; später wohnte er in Hamburg und Umgebung. Dem ersten Gedichtband gesellten sich vier weitere zu, ferner mißglückte Dramen, erzählende Prosawerke und „Poggfred (= Froschfriede), kunterbuntes Epos in zweimal zwölf (zuletzt 30) Kantussen“ (meist in Terzinen und Stanzen). Trotz großer buchhändlerischer Erfolge und Unterstützungen von Gönnern entrann Liliencron, nicht ohne eigene Schuld, niemals den materiellen Nöten.

Mit ihm trat nach längerer Zeit wieder ein Gelegenheitsdichter wie der junge Goethe auf, der nur Selbsterlebtes in Verse brachte, und zwar mit einer solchen jugendlich-frischen Keckheit und Unbefangenheit und dabei mit einem so empfindlichen Gehör für musikalische Wirkungen der Sprache, daß der Unterschied von den vielen beliebten Nachahmern sofort auffallen mußte. „Poggfred“, eine wirklich „kunterbunte“ Sammlung von kühnen und zum Teil großartigen Traumerlebnissen, und der früher entstandene „Mäzen“, ein fingiertes Tagebuch, worin Liliencron seine Ansichten und Wünsche ausspricht, offenbaren deutlich eine romantische Natur. Die Art aber, wie sich seine Romantik kundgibt, ist ganz modern; er sucht sie selten in der Vergangenheit, meist im Leben der Gegenwart: in der Ungebundenheit, den Gefahren und dem vaterländischen Ideal des Soldaten, in den Streifzügen durch Wald und Heide mit dem Jägerrohr in der Hand, in modernen Wundern, wie es ein Blitzzug ist, im Ausschöpfen des fröhlichen Augenblicks ohne Sorge um den kommenden Tag. Wenn schon das Leben

keinen Stoff bietet, malt sich Liliencron im Geiste allerlei Kämpfe und Liebesabenteuer so lebhaft aus und gibt sie, nicht ohne als Romantiker den Philister vor den Kopf zu stoßen, so naiv wieder, daß selbst die Aufschneidereien liebenswürdig wirken.

Außer dem Inhalt nahm auch Liliencrons neuer „impressionistischer" Stil die Zeitgenossen gefangen. Wie gewisse moderne Maler (die „Pointillisten") löst er den Gesamteindruck in seine Einzelheiten auf, wählt die bezeichnendsten aus, drängt sie in möglichst wenige Worte zusammen und läßt sie so hastig an uns vorbeiziehen, daß sie sich in unserem Geiste ebenso zu der ursprünglichen Gesamtheit wieder vereinigen wie die Bilder im Kinematographen und die beabsichtigte Stimmung viel stärker erwecken als das Malen mit breiten Pinselstrichen oder die Zergliederung ins feinste Detail. Die Anschaulichkeit der Teileindrücke und zugleich die musikalische Wirkung wird durch originelle, scheinbar ganz ungesuchte Wortverbindungen und drastische Wörter der Alltagssprache unterstützt. Am glücklichsten bewährt sich dieser Stil in der rasch fortschreitenden Ballade (Pidder Lüng, Trutz, blanke Hans, Unter den Linden, Krieg und Friede, Wer weiß, wo, Die neue Eisenbahn, Das Gewehr am Baum, Der Heidebrand, Der Blitzzug) und in der Schilderung heftig bewegter Vorgänge, wie einer Schlacht, eines hurtigen Rittes, einer rasenden Fahrt, eines flotten Tanzes oder Marsches, des großstädtischen Verkehrs (Zwei Meilen Trab, Die Musik kommt, Der Zapfenstreich, In einer großen Stadt); doch gelingen Liliencron auch wunderschöne Naturbilder, die den Vergleich mit den Stormschen aushalten: Tod in Ähren, Schwalbensiziliane, Heidebilder, Vergiß die Mühle nicht, Auf dem Kirchhof, Durch die Nacht, Ich und die Rose warten. Freilich herrscht in Liliencrons Lyrik ein gewisses Übergewicht des Sinnlichen über das Geistige und in den spätern Bänden artet die Knappheit in einen koketten „Telegrammstil" aus. Größere Kompositionen lagen dieser Begabung nicht. Die berühmten 10 „Kriegsnovellen" (1896) sind nicht Novellen im strengen Sinn, sondern Bilder aus Schlachten, aus der Natur und aus dem Volksleben und weisen als solche alle Vorzüge von Liliencrons Lyrik auf.

Wenn sich in Liliencrons Gedichten die Romantik hinter realistischer Schilderung verbarg und erst im „Poggfred" rein ausprägte, so trat 1881 mit dem Schweizer Karl **Spitteler** (geb. 1845 zu Liestal bei Basel) der eigentliche Chorführer der modernen Romantik auf. Er ist ein Dichter von der Art des Schöpfers des „Faust" und der „Pandora", Hölderlins, Novalis' und Hoffmanns, ein Traumpoet, der das Unendliche in endliche Formen bringen will, indem er, an jüdisch-christliche Glaubenssymbole und die antike Mythologie anknüpfend, eine neue Mythologie erfindet. Sein erstes Werk, das „Gleichnis" „Prometheus und Epimetheus" (Prosa mit eingelegten Versen) wirkte auf Nietzsche ein, den Meister der neuen deutschen Symbolisten. Es schildert einen einsamen, von allem Irdischen vornehm abgekehrten Übermenschen, wie ihn bald darauf Nietzsche im „Zarathustra" einführte. Die Poesie erstickt hier in der Fülle unklarer Ideen; Keller mußte nach zweimaliger Lektüre bekennen, daß er noch nicht wisse, was der Dichter eigentlich will. Auch die Gedichte „Extramundana" schweifen in

die Rätsel des Weltalls, ebenso viele Parabeln in den Sammlungen „Schmetterlinge“, „Literarische Gleichnisse“ und „Balladen“. Mit feierlichen Klängen verkünden Botschaft aus höheren Sphären die gesucht-originellen „Glockenlieder“ (1906; Die Glockenjungfrau, Mittagskönig und Glockenherzog, Die Nachzügler u. a.). Erst im **„Olympischen Frühling“** (vollständig umgearbeitet 1910) fand Spitteler einen gangbaren Weg, das moderne Leben in seiner ganzen Tiefe und Breite symbolisch darzustellen. Diese wahrhaft großartige Dichtung, das einzige wirkliche Epos der modernen Literatur, läßt an Phantasiegewalt und formender Kraft so ziemlich alles hinter sich, was die deutsche Dichtung seit 30 Jahren hervorgebracht hat: Der Stoff ist ganz des Dichters Eigentum, die griechische Mythologie wird mit der größten Freiheit behandelt.

Nach dem Willen des Weltlenkers Ananke (der ehernen Notwendigkeit), welcher der Reihe nach verschiedene Geschlechter zu Herrschern des Olymps macht, stürzen Kronos und die Seinigen in die Unterwelt und eine neue Götterschar besetzt den Olymp. Ein Wettkampf soll entscheiden, wem die zur olympischen Königin bestimmte Hera und mit ihr der Götterthron zufällt. Sieger wird Apollo, der Gott des Geistes und der Schönheit, aber Zeus, der Gott der Tat, reißt, von der Schicksalsgöttin Moira angetrieben, Hera mit Gewalt an sich und wird König; doch schließt er mit Apoll einen Bund, da die Götter dessen Gaben nicht entbehren können. Der zweite Band schildert mit beständigen Bezügen auf das Menschenleben, auch auf die modernsten Errungenschaften des Menschengeistes, wie sich die Herrschaft der Olympier entwickelt. Am Schluß steht in dem zur Erde gesandten Herakles der Typus des idealen Zukunftsmenschen vor uns.

Der Stil ist von hoher Pracht und doch modern-realistisch, ganz unsentimental; auch die schwierigsten Gedanken setzt der Dichter in sinnbildliche Handlungen um, die an sich voll Reiz sind. Antike und moderne Elemente vereint in romantischer Weise auch die Versform: jambische Trimeter, bald stumpf, bald klingend, paarweise gereimt. Ein romantisches, ganz persönliches Produkt ist schließlich der Roman „Imago“ (1906); er schildert das Heranreifen eines jungen Dichters — Spittelers selbst — durch die Liebe. — Alle diese Werke sind für die Gebildetsten bestimmt und machen es begreiflich, warum Spittelers Zeit erst jetzt gekommen ist. Sein Talent erstreckt sich aber auch auf die volkstümliche Dichtung; wir haben von ihm allgemein verständliche erzählende Gedichte, wie „Das Postmaidlein“ und die warmherzigen patriotischen Balladen „Die jodelnden Schildwachen“ und „Die Jurakönigin“, sowie schöne heimatliche Erzählungen, die wie Kellers Novellen eine Lehre enthalten: Friedli, der Kolderi, Gustav, Konrad, der Leutnant, Die Mädchenfeinde. Seine beachtenswerten Aufsätze und Skizzen hat Spitteler zu dem Buche „Lachende Wahrheiten“ gesammelt.

An Spitteler läßt sich, in gebührendem Abstande, sein Freund Josef Viktor **Widmann** (1842—1911) anreihen. Geboren in Mähren, wuchs er in Spittelers Vaterstadt auf und fühlte sich bald als Schweizer; zuletzt war er literarischer Leiter der Berner Zeitschrift „Der Bund“. Er schrieb mit mäßigem Erfolg Idyllen, Novellen und Dramen, mit größerem poetische Naturschilderungen aus Italien und aus der Schweiz (Jenseits des Gotthard, Spaziergänge in den Alpen, Sommerwanderungen und Winterfahrten u. a.) und in Versen zwei geistvolle philosophische Tierdichtungen, die ihn am meisten bekannt gemacht haben: „Maikäferkomödie“ und „Der Heiland und die Tiere“.

5. Die Hauptströmungen in der Literatur der Gegenwart (seit 1885).

In den vorangehenden Abschnitten wurde wiederholt das Wort „modern" von Dichtungen gebraucht, die ein Ausdruck der Gegenwart sind. Jeder Zeit folgt die Kunst als ihr Spiegel und keine Kunst kann sich dem Einfluß ihrer Zeit völlig entziehen. Erfahrungsgemäß verheißt nun die Kunst am meisten Dauer, die, kräftig in ihrer Zeit wurzelnd, über dem Zeitlichen das Ewige nicht aus den Augen verliert. Denn wenn der Künstler nur den besondern Bedürfnissen seiner Zeit dient, vergehen seine Werke mit ihr; kümmert er sich aber zu wenig um sie, dann erliegt er leicht der Gefahr, blutleere und unwahre Gebilde zu schaffen. Diese Gefahr ist um so größer, je länger die Kunst fortschreitet; denn der Umkreis dessen, was immer und überall oder doch für längere Zeit und einen größern Teil der Menschheit gilt, ist beschränkt, so daß es nur erlesener Schöpferkraft gelingen kann, es in neuen Formen überzeugend darzustellen. Eine Kunstgeschichte der Gegenwart müßte sich zum Ziel setzen, aus der modernen künstlerischen Produktion herauszuheben, was geeignet ist, unsere Zeit zu überdauern, wie etwa Shakespeares Dramen oder Goethes Gedichte heute noch lebendige Wirkungen üben, nicht nur historisch interessant, sondern im weitern Sinne modern sind. Dies ist nun, besonders auf dem Gebiete der Literatur, geradezu unmöglich. Erstens stecken wir zu sehr selbst in unserer Zeit, als daß wir das Vergängliche in ihren Bestrebungen erkennen könnten. Zweitens ist die Masse der literarischen Erscheinungen so ungeheuer groß, daß selbst der fleißigste Leser nur einen sehr geringen Bruchteil bewältigen kann. Damit hängt drittens die Unsicherheit der öffentlichen Meinung und der Ansichten selbst der berufenen Kritiker zusammen. Nie war der Erfolg so sehr abhängig von der Anpreisung in Zeitungen und Zeitschriften, die sehr häufig unlautern Motiven entspringt, und auch politische, soziale, religiöse und andere Vorurteile fälschen das Bild, das man von der modernen Literatur entwirft. Die richtige Sichtung und Schätzung kann erst die unbestechliche Richterin Zeit vornehmen. „Was glänzt, ist für den Augenblick geboren; — Das Echte bleibt der Nachwelt unverloren" (Goethe, Faust). Obwohl nun die Anfänge der gegenwärtigen deutschen Literatur schon an die 30 Jahre zurückliegen, haben wir doch auch ihnen gegenüber nicht den unbefangenen Blick. Ein Buch darüber kann nur die persönlichen Meinungen des Verfassers über die ihm zufällig bekannten Dichtwerke enthalten und der Wert einer solchen Darstellung hängt ganz ab von der Bedeutung ihres Autors[1]). Hier kann es sich nur darum handeln, den Beginn der ganzen Bewegung kurz zu schildern und die später einsetzenden Richtungen allgemein zu charakterisieren; dabei sollen nur die wichtigsten Persönlichkeiten mit Namen genannt werden.

A. Die sozialen und kulturellen Voraussetzungen der literarischen Revolution. Die fremden Lehrmeister.

Es wurde bereits (S. 269) angedeutet, daß dem politischen Aufstieg Deutschlands, der in der Einigung zu einem Reiche gipfelte, keineswegs auch eine neue Blüte der Kultur folgte, daß vielmehr in den Siebzigerjahren der schon früher eingeleitete sittliche Verfall und eine allgemeine Verflachung des Lebens erst recht deutlich sichtbar wurden. Ihr Ausdruck ist die Literatur, die damals im Vordergrunde des Interesses stand. Was Hebbel, Ludwig, Mörike, Storm, Raabe und Keller geleistet hatten, war entweder vergessen oder nicht weiter bekannt geworden, und was die Überlebenden unter ihnen und neue Talente (K. F. Meyer, Saar, Rosegger, Anzengruber, M. v. Ebner) schufen, kam gegen die Modeautoren nicht auf. Leser und Theaterbesucher verlangten ja vom Dichter nicht eine vertiefte An-

---

[1]) Durch Reichhaltigkeit des Textes und der Beigaben hat sich Albert Soergels großes Werk „Dichtung und Dichter der Zeit" vielen Beifall erworben.

schauung des Lebens, sondern Zerstreuung, Ablenkung vom „ernsten" Geschäft oder angenehme Belehrung über allerlei nützliche Dinge. Daher herrschten auf dem Büchermarkte die bereits charakterisierten Butzenscheibenlyriker, die Verfasser von „Sängen" oder „Mären" und archäologischen Romanen, harmlose Familienpoeten wie Bodenstedt, Rittershaus, Traeger, Blüthgen, Trojan, Heinrich Seidel (mit den „Leberecht Hühnchen"-Geschichten) und die Backfischerzählungen der weiblichen Dreiheit Marlitt, Werner und Heimburg, die sich in der „Gartenlaube" und ähnlichen Zeitschriften betätigten, während die deutsche Bühne mit französischen Sittenstücken von Augier, dem jüngern Dumas und Sardou sowie ihren deutschen Nachahmern Paul Lindau, Blumenthal und Lubliner, mit den frivolen französischen Operetten Offenbachs und seichten Schwänken von Benedix, L'Arronge, Moser u. a. überschwemmt wurde. Ein Zeichen der Zeit war auch die große Beliebtheit des tändelnden und witzelnden Feuilletons. Nicht minder bezeichnend ist die Überschätzung der liberalen Tendenzpoesie eines Freytag und Spielhagen und der gefälligen, aber wenig tiefen Formkunst der Münchner. Als ein gemeinsames Merkmal dieser Modewerke erkannte Anzengruber (vgl. S. 314) die Absicht, das Leben zu verklären, seine Härten zu mildern und den Wünschen des immer erholungsbedürftigen großen Publikums durch Darstellung seltener Ausnahmsfälle oder Vorspiegelung von Unmöglichkeiten zu schmeicheln.

Neben der Unterhaltungs-, Tendenz- und Luxusliteratur ging allerdings eine bitterernste einher, auf die man das Fremdwort „Decadence"-anzuwenden pflegt. Zeigten jene Autoren das Leben in allzu rosigem Lichte, so standen tiefere Naturen unter dem Einfluß der lichtlosen Philosophie Schopenhauers und seiner Schüler Bahnsen, Ed. v. Hartmann („Die Philosophie des Unbewußten"), Mainländer und neigten dazu, die Welt als ein Jammertal zu betrachten. Manche Dichter, wie der unglückliche Hieronymus Lorm aus Nikolsburg in Mähren (vorwiegend Lyriker) und der Schweizer Dranmor, gingen ganz in weltmüden Stimmungen auf, bei andern, wie Hamerling, Schoenaich-Carolath, dem Schopenhauer-Forscher und Schüler Heines Eduard Grisebach („Der neue Tannhäuser", „Tannhäuser in Rom") verbinden sie sich mit grellen Bildern sinnlichen Taumels. Pessimistischen Schilderungen sittlicher Entartung begegnen wir auch in manchen Werken von Wilbrandt, Jensen, Hopfen, dem Vielschreiber Rich. Voß, dem geschickten Erzähler Rudolf Lindau u. a. Selbst Raabe war eine Zeitlang ein Schwarzseher ohne Hoffnung. In größter Verfeinerung begegnet uns der Zwiespalt zwischen Sinnlichkeit und Askese bei Richard Wagner, der auf die musikalisch Gebildeten am meisten wirken mußte. Dem wirklichen Leben kamen die neuen Weltschmerzdichter nicht viel näher als die unmittelbaren Jünger Byrons. Einigen trübte krankhafte Veranlagung den Blick, andre trieben die innere Zerrissenheit wie einst die Jungdeutschen aus Mode und arbeiteten deshalb mit den unwahrscheinlichsten Effekten, die Mehrzahl war mit dem Volk und seinen Bedürfnissen ganz unbekannt.

Zu Beginn der Achtzigerjahre waren nun die innern Zustände in Deutschland und Österreich so ernst geworden, daß der unzeitgemäße Charakter

der Dichtung immer mehr in die Augen fiel. Die Bevölkerung hatte stark zugenommen, und da die ungeheuern Massen nicht von den Erträgnissen der Landwirtschaft leben konnten, erlangten Handel und Industrie immer größere Bedeutung, so daß sie jetzt über zwei Drittel der Bewohner Deutschlands ernähren. Im Zusammenhange damit steht die mächtige Entwicklung der Verkehrsmittel und die Anziehungskraft der Städte, von denen viele zu Großstädten anwuchsen. Über die Hälfte der Bevölkerung Deutschlands lebt heute in Städten, über 20 % in Großstädten. Auch die Dichter lockte es vom Lande und aus den Kleinstädten in die großen Steinwüsten und hier gab ihnen das neue Leben die wichtigsten Anregungen. Sie sahen den höchsten Luxus hart neben dem tiefsten Elend, und da sie selbst um ihr Dasein aufs schwerste kämpfen mußten, ist es begreiflich, daß sich viele von ihnen mit dem gewaltigen Heere von Proletariern eins fühlten und ihren Klassenkampf durch scharfe Kritik der gegenwärtigen Verhältnisse unterstützten. Rasch vermehrte die sozialdemokratische Partei die Zahl ihrer Anhänger aus der Schichte der vom heimatlichen Boden entwurzelten Industriearbeiter, schloß sie fest zusammen und schürte ihren Haß gegen die besitzenden Klassen und die ganze bestehende Gesellschaftsordnung. Alle andern Ideale traten für sie zurück hinter dem Traum eines Zukunftsstaates, der allen die gleichen Lebensbedingungen schaffen soll.

Aber nicht nur die Veränderung in den sozialen Verhältnissen zeitigte die Erkenntnis, wie weltfremd die herrschende Literatur sei, auch die Wissenschaft stellte sich ihrer Verlogenheit immer feindlicher entgegen. Darwins Satz vom „Kampf ums Dasein" (s. S. 269) erschien wie eine naturwissenschaftliche Begründung der sozialistischen Lehre von Marx, der die ganze Geschichte auf eine natürliche Entwicklung der wirtschaftlichen Kräfte zurückführte und alle persönlichen Wirkungen großer Männer ausschaltete. In Frankreich wendete Taine die Darwinsche Theorie wie einst Herder die Ideen Rousseaus auf die Literatur an und erklärte die literarischen Werke als notwendige Ergebnisse der körperlichen Anlagen (der Rasse) ihrer Schöpfer und des „Milieus", womit ungefähr dasselbe gemeint ist, was Herder unter „Klima" verstand, d. h. alle auf den Menschen wirkenden Verhältnisse. Auf das Wachstum der Wissenschaft übertrug den Entwicklungsgedanken später in genialer Weise der große österreichische Physiker und Philosoph Ernst Mach (1838—1916). — Auch die sittlichen Begriffe mußten durch Darwins Ideen auf das schwerste erschüttert werden. Der Mensch galt nicht mehr als Krone der Schöpfung, sondern man sah ihn wie die Pflanze von den natürlichen Bedingungen vollständig abhängig. Die Beobachtung, daß sich Krankheiten und geistige Anlagen vererben, das Studium der Suggestion und die Behauptung des Italieners Lombroso, daß zwischen Genie, Wahnsinn und Verbrechen eine große Verwandtschaft bestehe, stützten die Lehre von der Unfreiheit des Willens. Die Abstammung, die Vererbung und die Umwelt, die den Menschen bestimmen, schienen der eigentliche Gegenstand geschichtlicher und dichterischer Darstellung zu sein, die Masse wichtiger als der einzelne. Die Philosophie wendete sich immer mehr von übersinnlichen Grübeleien ab und der Verarbeitung der wissenschaftlichen Resultate zu (Positivismus). Auch

die protestantischen Theologen machten dem materiellen und sozialen Zug der Zeit Zugeständnisse und predigten die Menschenliebe als das Wesen der Religion. Doch konnte der metaphysische Drang, der den Deutschen im Blute liegt, durch die Ergebnisse der Naturwissenschaft nicht unterdrückt werden und wurde wieder mächtiger, als man sich besann, daß durch sie, so tief sie auch in den Zusammenhang des Naturgeschehens hineinleuchtete, die letzten Rätsel des Daseins ungelöst blieben. Romantische Gemüter fanden gerade in den neuen Entdeckungen einen Ansporn zu den verwegensten metaphysischen Spekulationen, die Mystik und alle abergläubischen Bestrebungen der Romantiker (s. S. 201) lebten wieder auf und die Wissenschaft führte ihnen neuen Stoff zu. So rief gegen Ende des Jahrhunderts wie an seinem Beginn eine Übertreibung die andre hervor.

In der Mitte zwischen den Darwinianern und den romantischen Schwärmern steht der vielgefeierte und vielgeschmähte Friedrich **Nietzsche** (1844 bis 1900), der schärfste Kritiker unserer Moral und der ganzen Kultur, der Prophet einer neuen Lebensansicht.

Er war als der Sohn eines protestantischen Pfarrers in Röcken bei Lützen geboren, wurde in Schulpforta unterrichtet und studierte in Bonn und Leipzig klassische Philologie. Schon 1869 wurde er Professor an der Universität zu Basel, gab aber diese Stellung wegen Kränklichkeit 1879 auf und führte nun ein unstetes Wanderleben im Süden und im Hochgebirge. Ein Übermaß der aufregendsten geistigen Arbeit verzehrte seine geschwächten Kräfte. 1889 verfiel er rettungslos dem Wahnsinn. Seine Hauptwerke sind: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (1872), Unzeitgemäße Betrachtungen (1873—76), Menschliches, Allzumenschliches (1878/79), Morgenröte (1881), Die fröhliche Wissenschaft (1882), Also sprach Zarathustra (1.—3. Bd. 1883/84, 4. Bd. 1892), Jenseits von Gut und Böse (1885), Zur Genealogie der Moral (1887). Von dem geplanten großen Werke „Der Wille zur Macht, Versuch einer Umwertung aller Werte," wurde 1888 nur der erste Teil vollendet: Der Antichrist, Versuch einer Kritik des Christentums.

Nietzsche war mehr Dichter als methodischer Denker. Seine naturwissenschaftliche Bildung war unzureichend und von der Geschichte verschmähte er zu lernen; er hielt es für möglich, mit der Vergangenheit ganz zu brechen und eine neue Kultur hervorzubringen. Sein unruhiges Fragen und Suchen und der jähe Wechsel seiner Stimmungen und Überzeugungen sind charakteristisch für die moderne Nervosität. Er ward nach eigenem Geständnis „stets ein andrer, sich selber fremd". „Nur wer sich wandelt, bleibt mit mir verwandt." Um ein Echo, wenigstens Widerspruch, zu wecken, erfüllte er sich mit dem „Pathos der Distanz", nicht nur wie die Romantiker gegen den Philister, sondern auch gegen große Denker und gab seinen Behauptungen die schroffste und verletzendste Form. So schien er den strengen Philosophen nur zu zerstören, ohne aufzubauen, und die meisten lehnten ihn kühl ab. Doch ist zu beachten, daß Nietzsches Lebenswerk nicht zum Abschluß gelangt ist; was uns vorliegt, sind nur Ansätze dazu, Bruchstücke eines genialen Geistes, der sich in beständiger Gärung befindet. Wenn man von der Maßlosigkeit des Ausdrucks und den rein dichterischen Elementen absieht, findet man in seinen Lehren einen durchaus berechtigten Kern.

Als seinen Erzieher pries Nietzsche in der dritten der „Unzeitgemäßen Betrachtungen" Schopenhauer und aus R. Wagners Kunst schien ihm eine neue

Kultur zu erblühen. Von beiden löste er sich aber los, als ihn die Uraufführung des „Rings des Nibelungen" enttäuscht hatte, und ging immer entschiedener den entgegengesetzten Weg, der von der Verneinung zur leidenschaftlichen Bejahung des Lebens führte. Das Leben erschien ihm als der Güter höchstes und das Leiden als die notwendige Schule zur höhern Entwicklung des Menschen. Hier nun knüpfte er an Darwin an und wendete die Ungleichheit der Arten in der Natur und die natürliche Auslese des Passenden im Kampfe ums Dasein auf die Geschichte an. Soll die Menschheit vorwärts kommen, muß sie den Willen zur Macht als Grundtrieb des Lebens anerkennen und ihren Genies die größte Macht einräumen, damit sie alle ihre Anlagen voll entfalten können. Da die demokratische und soziale Bewegung diesem aristokratischen Ideal widerstrebte, wendete sich Nietzsche auf das schärfste gegen die „Sklavenmoral" der Masse und stellte ihr die „Herrenmoral" der wenigen von der Natur-Auserwählten entgegen. Ihr Grundsatz ist nicht das christliche Mitleid, das uns nur körperlich und geistig herabzieht, sondern sie stehen jenseits dessen, was die „Herdenmenschen" (die „viel zu vielen") gut oder böse nennen; ihr Maßstab liegt in der Stärke, die sie rücksichtslos zu ihren höhern Zwecken ausnützen dürfen. „Das Volk ist nur ein Umschweif der Natur, zu sechs, sieben großen Männern zu kommen." Wie sich nun der Mensch nach den Darwinianern durch natürliche Zuchtwahl und Auslese über alle andern Wesen erhob, so sollen wir daran glauben, daß die jetzige Menschenart von einer höhern, dem „Übermenschen", abgelöst werden wird. Dieses Ideal bietet Nietzsche zum Ersatz für den Glauben an ein Jenseits und alle andern Werte, die in seinem Sinne umgewertet werden müssen. Den Übermenschen herbeizuführen, soll die Menschheit als ihre höchste Aufgabe betrachten. Ausdrücklich stellt Nietzsche die Selbstbeherrschung als unerläßliche Vorbedingung für den freien Geist auf; er hat zwar nur Pflichten gegen sich selbst, aber sie sind so streng, daß es praktisch bei Nietzsche auf dasselbe hinauskommt, was Fr. Th. Vischer mit dem Satze meinte, daß sich das Moralische immer von selbst verstehe. Nietzsches Verdienst bleibt es, die Jugend von dem lebensfeindlichen Pessimismus befreit und gegenüber dem gleichmachenden und verflachenden Sozialismus auf die natürlichen Vorrechte hervorragender Männer hingewiesen zu haben. Auch sind seine Schriften voll blitzartiger Ahnungen und Erkenntnisse der tiefsten Wahrheiten und werfen Fragen auf, welche die Philosophie der Kultur und Moral noch lange beschäftigen werden. Freilich war die Gefahr des Mißverständnisses groß und so waren seine Wirkungen zunächst nicht erfreulich. Wie man im 17. Jhd. aus Gracian die Empfehlung unbedenklicher Streberei herauslas, so spreizten sich nun unreife Jünglinge und geistige Hochstapler als Übermenschen, die der Herdenmoral nicht unterliegen.

Wahrscheinlich hätte man sich um Nietzsche trotz der Unsumme von Geist, die in seinen Werken enthalten ist, mäßig gekümmert, wenn nicht der Glanz seiner Sprache alle Leser berauscht hätte. Was an musikalischem, dichterischem und malerischem Talent in Nietzsche steckte, gelangt darin zum Ausdruck. Sein Stil ist lebendig wie die Stegreifrede eines geborenen Predigers und doch bis ins kleinste bedächtig gefeilt, ein treuer Spiegel aller Stimmungen und Schattierungen des

Gedankens. In Versen und in Prosa schlug Nietzsche selbständig den schwungvollen Hymnenton von Goethe, Hölderlin und Novalis an, streute in seine Bücher schöne Naturbilder ein und erfand als Verkörperungen seiner Gedanken symbolische Gestalten. Das poetisch reichste seiner Werke ist der „Zarathustra"; hier eifert er der bilderreichen Spruchweisheit des Orients und der Hoheit der Psalmen nach. Am meisten entspricht aber dem geistreichen Propheten Nietzsche die von den Frühromantikern nach französischem Muster ausgebildete Form des Aphorismus; die meisten seiner Bücher sind eigentlich nur logisch geordnete Sammlungen von Aphorismen. Bald schwelgt er in der Fülle der deutschen Sprache und dem Klange virtuos gebauter Perioden, bald huldigt er dem Ehrgeiz „in zehn Sätzen zu sagen, was jeder andre in einem Buche sagt oder — nicht sagt", und hämmert glücklich knappe Sentenzen und inhaltsreiche Schlagworte.

Nietzsches außerordentlicher Einfluß setzte erst zu Beginn der Neunzigerjahre ein. Bis dahin bestimmten ausländische Einflüsse den Charakter der deutschen Literatur. Wie vor 120 Jahren Rousseau und Shakespeare waren jetzt ein französischer Romandichter und ein nordischer Dramatiker die größten Anreger: Zola und Ibsen. In Frankreich hat der realistische Roman eine längere Vorgeschichte, in der eine Reihe berühmter Namen glänzt: Stendhal (eig. Henri Beyle), einer der größten Menschenkenner und Lebenskünstler (Le Rouge et le Noir, La Chartreuse de Parme), der phantasievolle Balzac, der einen ungeheuern Romanzyklus „La Comédie humaine" auf 45 Bände brachte, ohne damit zu Ende zu kommen, besonders aber Gustave Flaubert, dessen Kunst in „Madame Bovary" (1857) und „L'éducation sentimentale" gipfelt, die Brüder Goncourt, deren Hauptwerk „Germinie Lacerteux" ist (1865), und Alphonse Daudet (Fromont jeune et Risler aîné, 1874, Jack, Le Nabab, Les rois en exil, Nouma Roumestan u. a.). Mit Ausnahme Beyles beleuchten sie im Gegensatz zu den Romantikern mit eisiger Objektivität die Schattenseiten des modernen Lebens, nehmen ihre Gestalten aus dem Alltag, aus der Menge der Mühseligen und Beladenen, geistig und sittlich Zurückgebliebenen und malen ausführlich und unerschrocken Not, Krankheit und Laster. In dieser Hinsicht überbot sie alle Emile **Zola** (1840—1902). Auf dem Vererbungsgedanken und Taines Lehre vom Milieu fußend, baute er die Theorie des „roman expérimental" aus. Ein Kunstwerk ist ihm „un coin de la nature vu à travers un temperament". Da dieser Satz über den Grad des Temperaments, d. h. den Umbildungsprozeß, den die Wirklichkeit in der Seele des Künstlers erleidet, nichts aussagt, ist er inhaltslos und paßt auf jeden Stil. Näher führt dem naturalistischen Verfahren die Forderung Zolas, daß sich der Dichter die Methode des Naturforschers und Geschichtschreibers aneigne, seine Phantasie straff im Zaume halte, seine Menschen aus dem wirklichen Leben herausgreife und ihre Entwicklung ohne persönliche Teilnahme aus der Vererbung und durch photographisch getreue Wiedergabe der auf sie wirkenden Außenwelt erkläre. In 20 Romanen unter dem Gesamttitel „Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire" (1871—1893) versuchte Zola seine Theorie durchzuführen und mit eingehenden Schilderungen aller Stände und Lebensverhältnisse auf Grund genauer Beobachtungen und Notizen ein

vollständiges Bild der Zeit Napoleons III. zu geben. Dabei legte er als Schwarzseher den Nachdruck auf all das, was die frühere Kunst vernachlässigt hatte: auf das jammervolle Elend der untersten Volksschichten und die hoffnungslose sittliche Verkommenheit unten und oben; nichts wird von der Darstellung ausgeschlossen, auch nicht das Ekelhafteste. Heute fühlen wir uns von dem Wühlen im Schmutz und der endlosen Beschreiberei gleichgültiger Dinge abgestoßen oder gelangweilt, finden Zolas Charaktere dürftig und erkennen nur dann den Dichter, wenn seine Leidenschaft und seine Phantasie gegen die Theorie ihr Recht behaupten, wie in dem furchtbar-großartigen „Germinal" (1885), wo der fehlgeschlagene Streik und Aufruhr in die Elendsbilder aus dem Leben der Bergarbeiter einen starken epischen Gehalt bringen. Wie hier die Kohlengrube zu einem verschlingenden Ungeheuer verlebendigt wird, so liebt es Zola auch sonst, Maschinen, Gebäude und Einrichtungen zu symbolischer Höhe hinaufzutreiben: eine Lokomotive, eine Branntweinschenke, ein Warenhaus, eine Markthalle, die Börse usw. — Ein Schüler Zolas, aber in der Darstellung des Häßlichen viel gemäßigter, ein ungleich größerer Psycholog und Stilkünstler war Guy de Maupassant (gest. 1893), der Meister der modernen Novelle. Auch er hat in der deutschen Literatur manche Spuren hinterlassen.

Wie Zola bekannte sich der Norweger Henrik **Ibsen** (1828—1906) zu der Lehre von der Unfreiheit des Willens und dem Milieu, doch interessierten ihn dessen Wirkungen auf das Innere des Menschen mehr; daher hielt er die Vererbung, die bei Zola zu kurz kommt, für gleich wichtig und fühlte den Drang zum Drama, in dem die Personen ihr Inneres selbst enthüllen. Die Vererbung ist bei ihm die entscheidende Schicksalsfügung. Von der Schicksalstragödie übernahm er die analytische Form und bildete sie nach dem Grundsatz der Natürlichkeit meisterhaft aus. Den Vers gab er in den modernen Dramen bald auf, den Monolog verwarf er ganz und den Dialog gestaltete er möglichst so, als sei er dem Leben getreu abgelauscht. Eine wesentliche Verwandtschaft besteht zwischen Ibsen und Hebbel; am deutlichsten ist sie in den halbromantischen Stücken aus Ibsens erster Zeit: der „Nordischen Heerfahrt", den „Kronprätendenten", den symbolischen Dramen „Brand" und „Peer Gynt" und dem philosophischen Geschichtsdrama „Kaiser und Galiläer". Wie Hebbel behandelt Ibsen weittragende Ideen, besonders sittliche Fragen; beide neigen zur Symbolik, leuchten unbarmherzig in alle Falten der Seele hinein und ziehen aus den erkannten Wahrheiten die äußersten Folgerungen. Modern ist bei Ibsen außer der Vererbung die kühne Kritik der Gesellschaft und ihrer Moral; darin berührt er sich wieder vielfach mit Nietzsche, ohne von ihm abzuhängen. Auch Ibsen sehnt sich (in „Rosmersholm", 1886) nach neuen Adelsmenschen und seine wirksamsten Dramen, die ideell eng zusammenhängen, erörtern Teilfragen nach den Vorbedingungen des „dritten Reichs". Er vereinigt sie in der Forderung der Wahrhaftigkeit und der Treue gegen das eigene Ideal und bekriegt die schwächliche Nachgiebigkeit, die Lüge und Heuchelei in allen Erscheinungen des Familienlebens und der Gesellschaft. Wie Zola im Roman experimentiert Ibsen in den Dramen: Stützen der Gesellschaft (1877), Ein Puppenheim (1879), Gespenster (1881), Ein Volksfeind (1882),

Die Frau vom Meere (1888), Hedda Gabler (1890), Klein Eyolf (1894), John Gabriel Borkman (1897). Schon in der „Wildente“, welche 1884 die letzte, halbsymbolistische Periode ankündigte, mußte Ibsen die Frage verneinen, ob seine strenge Sittenlehre für alle tauge, und die letzten Werke sind erfüllt von Zweifeln an der eigenen Fähigkeit zum sittlichen Reformator, am meisten „Baumeister Solneß“ (1892) und der „dramatische Epilog“ „Wenn wir Toten erwachen“ (1899). In dem letzten Stück wirft er sich selbst vor, daß er nicht gelebt habe, wie er hätte sollen, und sein Held, ein Bildhauer, verkündigt die Nichtigkeit der Kunst und des Ruhmes. Lange konnte Ibsen in Deutschland keinen festen Boden gewinnen; erst das Jahr 1880 brach ihm die Bahn und nun schlossen sich ihm rasch alle deutschen Theater auf. Er verstärkte den Haß der jungen Stürmer und Dränger gegen die verlogene Gesellschaft und bot ihnen viele neue Mittel, auf der Bühne die Illusion wirklichen Lebens zu erzeugen.

Noch vor Ibsen war Björnstjerne **Björnson** nach Deutschland gedrungen, und zwar mit norwegischen Bauerngeschichten (Synnöve Solbakken, Arne, Ein fröhlicher Bursch u. a.) und mit realistischen Dramen, die ähnlich wie die Ibsenschen sittliche Fragen stellen und beantworten: Die Neuvermählten, Ein Fallissement, Ein Handschuh. Sein mächtiges Hauptwerk, das zweiteilige Drama „Über unsere Kraft“, holte den Ruhm Ibsens, der inzwischen fast ein deutscher Dichter geworden war, nicht mehr ein. — Zu ihnen gesellte sich mit demselben Streben nach unbedingter Naturtreue eine ganze Reihe einflußreicher nordischer Autoren, so ihre Landsleute Arne Garborg, der Verfasser grauenvoller Romane (Der Bauernstudent, Müde Seelen), und Knut Hamsun, der zwar gleichfalls gern von Krankheit, Not und Irrsinn erzählt („Hunger“), doch auch maßvollere Natur- und Seelenschilderungen zu entwerfen weiß (Pan, Victoria), aus Schweden der unselige Strindberg, der sich mit beispielloser Aufrichtigkeit selbst entblößte (z. B. in der „Beichte eines Toren“) und dessen rohe, vom Weiberhaß diktierte Tendenzstücke (Der Vater, Fräulein Julie) auch in Deutschland eine Zeitlang bewundert wurden, aus Dänemark Jens Peter Jacobsen, dem seine psychologisch feinen und gedankenreichen Novellen und Romane (Niels Lyhne, Frau Marie Grubbe) einen großen Nachruhm verschafften.

Zwei weitere Lehrmeister kamen aus Rußland. Der dämonische Fedor **Dostojewskij** faßte in entsetzenerregenden Romanen, von denen in deutscher Übersetzung „Raskolnikow“ (Schuld und Sühne) am meisten gelesen wurde, den Verbrecher als Kranken auf, zerfaserte die Seelen seiner Missetäter, Säufer und Wahnsinnigen wie der Irrenarzt in einer wissenschaftlichen Abhandlung und mischte in die haarsträubenden Bilder russischer Verderbnis religiöse Mystik. Noch viel entschiedener stürmte Graf Leo **Tolstoj** (gest. 1910), ein moderner Rousseau mit urchristlicher Färbung, gegen die Kultur an. Er gelangte zuletzt auf den Standpunkt des Büßermönchs und verurteilte nicht nur das Eigentum, sondern auch die Ehe (in der Novelle „Die Kreutzersonate“). Die gewaltigen Zeitgemälde aus seinen besten Jahren (Krieg und Frieden, Anna Karenina) machten bei uns weniger Aufsehen als das Drama „Die Macht der Finsternis“ (1887) durch niederdrückende Schilderungen der Bestialität russischer Bauern.

Es muß wundernehmen, daß Zola, Dostojewskij, Ibsen u. a. in der Abschrift der Wirklichkeit bis an die Grenzen des Möglichen gehen, gleichzeitig aber mystisch fühlen und sich in der gerade entgegengesetzten Stilart, dem Symbolismus, versuchen. Die Erklärung kann von vier verschiedenen Gesichtspunkten unternommen werden: 1. Gerade der Naturalist macht am leichtesten und schmerzlichsten die Erfahrung, daß die Poesie nach Lessings Ausdruck die Körper nur andeuten kann und daß sich auch das kleinste Stück Natur mit Worten nicht erschöpfen läßt. Um trotzdem möglichste Fülle des Lebens zu geben, läßt er sich eher als der Realist verleiten, das Individuelle zu verlassen und typische Gestalten, Vorgänge, Örtlichkeiten usw. zu suchen. Vom Typus zum Symbol ist aber ein kleiner Schritt. 2. Die Naturalisten sind ethisch gewöhnlich verstiegene Idealisten und der Glaube an die Wahrheit und Reinheit, die sie auf Erden schwer vermissen, bildet einen Hauptbestandteil ihres religiösen Bekenntnisses. Von der Religion ist nun die Symbolik nicht zu trennen. 3. Bei der Mehrheit der modernen Naturalisten waltet nicht ein sachliches Interesse an der Wirklichkeit vor, sondern die Freude des Entdeckers. Sie setzen ihren Stolz darein, was sie allein sehen und wie sie die Dinge sehen. Wenn das Was nicht genügt, wird das Wie entscheidend und da läßt nun der Symbolismus den weitesten Spielraum. Er ist eigentlich eine Manier, kein Stil (vgl. S. 155). Die meisten Naturalisten sind immer noch Romantiker, d. h. sie überschätzen die Persönlichkeit auf Kosten der Sache. 4. Wie sich jedes Gefühl durch lange Dauer und Wiederholung abstumpft, so daß Bedürfnis nach dem Gegenteil entsteht, so wechselt der ästhetische Geschmack beständig, in der nervösen Gegenwart rascher und unvermittelter als früher. Als der Naturalismus seinen Höhepunkt erreicht hatte, reizte die Künstler und das übersättigte Publikum das andre Extrem am meisten.

So wurden Zola und seine Schüler in ihrer Heimat durch die analytischen oder psychologischen Romane Paul Bourgets und andrer abgelöst; die „Analytiker" zergliederten mit Nachahmung wissenschaftlicher Methoden ebenso genau die Seelen wie Zola die äußern Eindrücke. Für die französische Lyrik war der Naturalismus ganz unfruchtbar geblieben. Ihre bedeutendsten Vertreter in der zweiten Hälfte des 19. Jhds. waren Romantiker reinsten Wassers, nervöse Stimmungsmenschen und mystische Phantasten, Virtuosen des Verses und Reims, von aristokratischer Haltung wie die ältern deutschen Romantiker. Nach ihrem Losungswort: „L'art pour l'art" hüllten sie sich gern in dichte Schleier, um nur von ihresgleichen verstanden zu werden. Das beste Mittel dazu war der Symbolismus. Um originell zu sein, schwelgten die meisten in der Ausmalung krankhafter Gefühle; die jüngern von diesen „Artisten" hoben den Vorwurf der décadence auf und nannten sich selbst die „Dekadenten". Von den Dichtern dieser Art kommen Baudelaire („Les fleurs du mal"), Verlaine, Frankreichs größter Lyriker, und Mallarmé für uns in Betracht. Auf die Bühne brachte die reine Stimmungskunst der französisch schreibende Fläme Maeterlinck. Von einer Handlung kann in seinen Dramen (La princesse Maleine, 1889, L'Intruse, Les Aveugles, Pelléas et Mélisande, La mort de Tintagiles u. a.) kaum gesprochen werden; der Dichter stellt nur einige Situationen ohne logische Verbindung hin und

sammelt seine Kraft auf die Erzeugung von mystischen, gespenstischen Stimmungen, besonders der Todesangst. — Gegen Ende des Jahrhunderts ebbte der Einfluß des Auslandes auf die deutsche Literatur sehr merklich ab. Einige Bedeutung für Deutschland haben noch die merkwürdigen Irländer Oscar Wilde und Bernard Shaw, jener durch sein kühnes Drama „Salomé“ (französisch verfaßt), da es Rich. Strauß vertont hat, und durch verblüffend-geistreiche Aphorismen, dieser durch satirische Stücke im Geiste des radikalsten Sozialismus, ferner der Nordamerikaner Walt Whitman (vgl. S. 266) durch seine lyrischen Dichtungen in rhythmischer Prosa, die Schwedin Selma Lagerlöf, eine romantische Erzählerin, die sehr eigenartig heimatliche Sagen und christliche Legenden verarbeitet (Gösta Berling, Jerusalem, Wunder des Antichrist u. a.), und der mystische Lyriker Verhaeren, ein Landsmann Maeterlincks.

B. Die Entwicklung der modernen deutschen Literatur.

Wie die frühern Umwälzungen der deutschen Literatur, der Sturm und Drang, die Romantik und das Junge Deutschland, wurde auch die letzte durch verneinende Kritik eingeleitet. Schon um 1880 erhoben sich an verschiedenen Orten, namentlich in Berlin und München, laute Stimmen der Unzufriedenheit mit der seichten, unzeitgemäßen Modedichtung. 1882—84 ließen dann die Brüder Heinrich und Julius **Hart**, die von Münster nach Berlin gekommen waren, die „Kritischen Waffengänge" erscheinen. Im Vorwort erklärten sie, wir brauchten keine weitere Formenglätte, sondern mehr Tiefe, Glut und Größe, und die einzelnen Hefte griffen die Lieblinge des Publikums an: die Epigonen der Klassiker und Romantiker, die leere Dichterei eines Trojan, den Tendenzroman Spielhagens, dem Zolas Wirklichkeitssinn entgegengehalten wird, das Feuilleton Paul Lindaus. Ein neuer Sturm und Drang sollte diese dilettantische Literatur wegfegen und die Poesie wieder mit dem Leben vermählen. Dazu durch die Tat beizutragen, waren die beiden Hart nicht imstande; ihre Werke sind nur groß gedacht, doch ohne Leben. Aber ihre Kritiken sprachen aus, was die junge Generation fühlte, und rasch sammelte sich eine Anzahl gleichstrebender Schriftsteller um sie. Aus diesem Kreise ging, von **Arent** herausgegeben, die lyrische Anthologie „Moderne Dichtercharaktere" hervor (Ende 1884). Die Einleitung von **Conradi** und Henckell prophezeite mit großem Pathos eine völlige Umgestaltung der deutschen Literatur, ohne indes ihre Ziele genauer angeben zu können. Nur die stärkere Betonung der sozialen Tendenz brachte in die Gedichte der 22 Beiträger einen frischen Klang, der damals auch wieder als etwas Neues empfunden wurde. Außer Holz entwickelten sich von den neuen Dichtern nur Henckell und Hartleben über die Anfänge in Arents Sammelbande erheblich weiter. Der Hannoveraner Karl **Henckell** verschrieb sich für eine Zeit ganz der sozialdemokratischen Partei und wurde wie einst sein Muster Herwegh gefeiert. Später zog er sich vom Parteigetriebe zurück und schrieb in der „Lauschereinsamkeit" gemütvolle Lieder ohne Tendenz. Auch Otto Erich **Hartleben**, der zu Maupassant in die Schule ging, sicherte sich mit einigen formschönen Gedichten ein Plätzchen in der höhern Literatur, wurde aber erst dann bekannter, als er mit eigenartiger Grazie

gewagte Humoresken erzählte und in satirischen Dramen ohne den nötigen Ernst die gesellschaftliche Moral bespöttelte. Berühmt machte ihn sein schlechtestes Stück, die Offizierstragödie „Rosenmontag" (1900). Erst kurz vor seinem frühen Tode (1905) besann er sich wieder auf seine bessere Kraft und ließ seinen Geist in Sinnsprüchen funkeln, deren Form an den von ihm verehrten Angelus Silesius erinnert („Der Halkyonier").

1885 gründete Michael Georg **Conrad** in München die „Gesellschaft" als Kampfblatt gegen die Literatur der „höhern Töchter und alten Weiber beiderlei Geschlechts"; es behauptete in der folgenden Zeit die Stellung des führenden Organs der jungen Richtung. Anfangs unterstützte den Herausgeber Wolfgang **Kirchbach**, später der rührige Karl **Bleibtreu**, der heute nur noch wegen seiner packenden Schlachtenschilderungen geschätzt wird. Bleibtreu schleuderte 1886 in den literarischen Kampf die Broschüre, die zum Stichwort des Jüngsten Deutschland wurde: „Die Revolution der Literatur". Der „Gesellschaft" traten einige weitere, zumeist sehr kurzlebige Zeitschriften zur Seite, in Berlin und anderwärts bildeten sich schriftstellerische Vereinigungen zu gleichen Zwecken. In Berlin wurde auch die „Freie Bühne" gegründet, um der dramatischen Produktion im neuen Geiste eine Stätte zu gewähren. Es war eine Zeit der Gärung; das Alte schien überlebt und die neuen Ideale waren in den ersten Jahren nebelhaft. Das lärmende, keck herausfordernde Gebaren der Umstürzler, welche die ganze bisherige deutsche Literatur als überwunden ansahen, meist ohne sie genügend zu kennen, stand mit ihren poetischen Leistungen in argem Mißverhältnis, und was sie über die Grundlagen der Kunst äußerten, war unreif. Auch daß sie, wie die Stürmer und Dränger des 18. Jhds., in ihren Schriften nicht nur die bürgerliche Wohlanständigkeit verletzten, sondern auch mit liederlichem Lebenswandel prahlten, um den Philister zu ärgern, mußte ernsthafte Leute verstimmen. In Berlin und andern Großstädten ahmten die geistigen Proletarier das zigeunerhafte Treiben der Pariser Studenten, Schriftsteller und Künstler nach, das Murger in dem Roman „Scènes de la vie de bohème" (1851) geschildert hatte; als ein deutscher Murger hat uns Bierbaum in dem Roman „Stilpe" ein Bild dieser Zeit aufbewahrt. Trotzdem waren die Jungen wie alle Stürmer und Dränger Idealisten. Nur Mitleid und eigene Not trieben sie zu den untersten Ständen, nur der leidenschaftliche Wunsch, daß sich zu der äußern Größe des Vaterlandes auch die innere gesellen möge, machte sie ungerecht gegen die Vergangenheit und ließ sie die eigenen Fähigkeiten überschätzen. Allmählich gewann ihr Sehnen auch festere Gestalt, und wie einst den Originalgenies im Dichter des „Götz" ein Führer erstand, so entschied das Auftreten G. Hauptmanns den Sieg Jüngstdeutschlands. Jetzt erst drangen seine Bestrebungen aus den Redaktionsstuben und literarischen Cafés in die Öffentlichkeit.

Hauptmanns unmittelbare Vorgänger sind Arno **Holz** und Johannes **Schlaf**; sie waren aus verschiedenen preußischen Provinzen nach Berlin gekommen und hatten sich zu gemeinsamem Schaffen verbunden. Holz hatte bereits im „Buch der Zeit" (1885) auf die politische Lyrik Herweghs und Freiligraths zurückgegriffen und im Leben der Großstadt manche Poesie entdeckt, ohne sich

formell von Geibel und andern Vorbildern freimachen zu können. Nun vertiefte er sich in die Kunsttheorie und gab statt der vieldeutigen Formel Zolas eine nicht mißzuverstehende Anweisung. Der Künstler soll der Natur so nahe als möglich zu kommen trachten und dabei auch auf die Auswahl eines besonders geeigneten Stoffes verzichten. Eine Anwendung dieser Lehre enthalten, von Holz und Schlaf gemeinsam verfaßt, die drei novellistischen Skizzen „Papa Hamlet" (1889) und das Drama „Familie Selicke" (1890). Da und dort geschieht nur so viel, als zu einer möglichst vielseitigen, pedantisch genauen Schilderung der trübseligsten Wirklichkeit unbedingt notwendig ist. An und für sich sind die zwei Werke ohne Interesse, aber als Muster des folgerichtigen Naturalismus waren sie von entscheidender Bedeutung, vorbildlich zumal durch die phonographisch treue Behandlung des Dialogs; alle Nachlässigkeiten der Alltagssprache mit ihrem wechselnden Tonfall und Tempo, ihren Pausen und Nebengeräuschen sind hier wiedergegeben. Nachdem die „Familie Selicke" trotz starker Anfechtungen erfolgreich aufgeführt worden war, trennten sich die Verfasser. Schlaf schrieb ein weiteres naturalistisches Drama, den „Meister Ölze", und gab den handlungsarmen Kleinstadtnovellen „In Dingsda" einen lyrischen Reiz. Begeistert durch Whitman, dichtete er in dessen rhythmischer Prosa den „Frühling". Auch für Holz bedeutete die Bekanntschaft mit dem Amerikaner eine neue Entwicklung; in der Sammlung „Phantasus" (1899) dankte er gleichfalls den Reim und den regelmäßigen Rhythmus ab und wollte nur durch den Sinn der schmucklosen Worte wirken. Der „Telegrammstil" tritt hier als unleidliche Manier auf, doch meldet sich ab und zu ein kräftiges lyrisches Talent. Die spätern Werke von Holz und Schlaf kommen weder durch Eigenwert noch durch ihre Wirkung in Betracht.

Diese und andere Verfechter des Naturalismus brachten kaum etwas Dauerndes hervor und bewiesen, daß der strenge Grundsatz der einfachen Naturnachahmung die Kunst aufheben muß. Gleichwohl trugen ihre Bemühungen bleibende Früchte. Zunächst wurde durch einseitige Hervorkehrung alles dessen, was die frühern Dichter mit oder ohne Absicht hatten liegen lassen, das Stoffgebiet der Kunst so erweitert, daß der Künstler heute von seiner Tätigkeit nichts Menschliches von vornherein ausschließt. Zola hatte die deutschen Dichter gelehrt, in alle Lebensverhältnisse einzudringen und auch im Lärm der Großstadt Poesie zu suchen. Ibsen machte ihnen Mut, Staat, Kirche und Sittlichkeit rücksichtslos zu kritisieren, besonders das Verhältnis der beiden Geschlechter ohne jede Scheu zu erörtern. Auch die wissenschaftlichen Erkenntnisse und die soziale Frage gaben ihnen einen bedeutsamen Inhalt. Nach dem Bürger kam nun auch der Proletarier auf die Bühne, um durch seine Leiden den Besitzenden das Gewissen zu schärfen. Voll Entdeckerfreude verweilten die Dichter am liebsten bei der Darstellung des Elends, der Krankheit und des Verbrechens. Stofflich meist widerwärtig, lehrten diese Werke doch wieder Ernst, schlichte Sachlichkeit, Beachtung auch des Unscheinbarsten in der Außenwelt, der leisesten seelischen Regungen. Die echten Dichter der vorangegangenen Generationen, die die Mode übersehen hatte, stiegen nun empor: Kleist, Hoffmann, Grillparzer, Mörike, Hebbel, Ludwig, Keller und Anzengruber; Fontane und Liliencron wurden als Führer vorgeschoben. Die

Poesie bekam mehr Lokalfarbe, zunächst großstädtische, bald auch landschaftliche. Ein wirres Buch von **Langbehn**, „Rembrandt als Erzieher" (1890), bereitete die moderne „Heimatkunst" theoretisch vor. Zu ihr bekannten sich aus Opposition gegen die literarische Vorherrschaft Berlins in vielen Gegenden Deutschlands Dichter, deren Werke von Schilderungen der engern Heimat und ihrer Stammesart genährt sind; die Worpsweder, Dachauer und andre Schulen schlossen sich auf dem Gebiete der Malerei an. Um den Heimatschutz in Stadt und Land und die Hebung des künstlerischen Geschmacks machte sich besonders die Zeitschrift „Der Kunstwart" verdient. Ihr Herausgeber, der liebenswürdige Lyriker und vortreffliche Kunstkritiker Ferdinand **Avenarius**, rief zu dem gleichen Zweck den „Dürer-Bund" ins Leben. Energisch strebte Deutschland danach, sich dem fremden Einfluß zu entwinden.

Im Roman stellte sich, dem strengen Naturalismus fremd, der Ostpreuße Hermann **Sudermann** (geb. 1857) mit „Frau Sorge" (1887) und dem „Katzensteg" (1890) als Anreger neben Fontane und die großen Ausländer. Der erste Roman erzählt von einem Bauernsohn, der durch zähe Kraft das verwahrloste Gut seines Vaters in die Höhe bringt und über den Sorgen Leben und Liebe versäumt. Um den Vater an der Ausführung eines verbrecherischen Vorhabens zu hindern, überantwortet er sein eigenes Besitztum den Flammen und kommt dafür ins Gefängnis. Als er entlassen wird, weicht endlich Frau Sorge von ihm und die Jugendgeliebte naht ihm als Braut und Tröſterin. Der Held ist wie Freytags Anton Wohlfart von unwahrscheinlicher Musterhaftigkeit und auf romanhafte Erfindungen verzichtet Sudermann ebensowenig wie Freytag; aber es steckt in dem Buche auch viel ergreifende Poesie, namentlich wo Jugenderlebnisse des Dichters zugrunde liegen, und eine herzliche Heimatliebe durchwärmt das Ganze. Der „Katzensteg" zeigt diese Vorzüge schon in geringerem Grade. Er spannt durch schreiende Effekte und die nervöse Hast des Vortrags, aber nachträglich erheben sich Zweifel an der Möglichkeit der Voraussetzungen, von denen alles abhängt, und an der Lebensechtheit der Personen. Noch weniger kann „Es war" diesen Einwänden standhalten. Immerhin hatte Sudermann in der Erfassung der Wirklichkeit einen Schritt über Freytag und Spielhagen hinaus getan und jüngere Erzähler, wie Polenz[1]) und Frenssen, konnten weiterbauen.

„Frau Sorge" wurde erst gewürdigt, als Sudermanns Drama „Die Ehre" im

---

[1]) Der Lausitzer Junker Wilhelm von **Polenz** (1861—1903) ist ein Dichter sozialer und kultureller Probleme. Sein „Pfarrer von Breitendorf" zerfällt mit der Kirche und verläßt schließlich das geistliche Amt. Der „Büttnerbauer" (1895) kämpft als alter Mann vergeblich mit elenden Wucherern und sinkt von Stufe zu Stufe; als ihm sein Gut genommen wird, erhängt er sich. Auch im „Grabenhäger" (1897) hat Polenz seine Erfahrungen als Gutsbesitzer verwendet, außerdem Erinnerungen an sein früheres Leben in der Großstadt. Von diesen machte er wieder in „Wurzellocker" (1902) Gebrauch, einer literarhistorisch sehr interessanten satirisch gewürzten Schilderung des ebenso großsprecherischen wie ohnmächtigen Literatentums um 1890. „Thekla Lüdekind" (1900) befaßt sich kritisch mit der Frauenfrage. Polenz dichtete tendenziös und schrieb nüchtern, sachkundig, manchmal etwas weitschweifig. Seine zwei Landromane sind gute Proben aus der Frühzeit der modernen Heimatkunst.

November 1889 unter einmütigem Jubel im Berliner Lessing-Theater aufgeführt worden war. Die Mode hob nun Sudermann über Verdienst und ließ ihn dann um 1900 rasch wieder fallen. Ihn als bloßen „Macher" zu verhöhnen, war insofern ungerecht, als mit ihm nach langer Pause wieder ein deutscher Dramatiker aufgetreten war, der ernste soziale Fragen ernst und mit wirksamer Technik behandelte, so daß ihm selbst das oberflächliche Berliner Publikum willig wie den Ausländern folgte. Allerdings nahm er in der Schilderung sittlicher Entartung vom Naturalismus nur so viel auf, als damals die Zuschauer vertragen konnten, und hielt sich im übrigen an die erprobten Mittel des französischen Sittendramas und des sozialen Lustspiels eines Nestroy, Benedix und L'Arronge. Von Augier und Dumas lernte er die scharfe Gegenüberstellung der sittlichen Anschauungen; von ihnen stammt auch der typische „Raisonneur", der die Ansichten des Dichters schlagfertig entwickelt. Der bei Sudermann beliebte Gegensatz des Vorder- und Hinterhauses war schon vom deutschen Lustspiel ausgebildet worden. In der dramatischen Routine übertraf Sudermann die deutschen Vorgänger bei weitem, aber sie konnte die innern Gebrechen seiner Stücke auf die Dauer nicht verhüllen. Die Rücksicht auf den Bühneneffekt und die satirische Tendenz fälschen sowohl die Charaktere als auch die Ideen. Gleich in der „Ehre" leidet die Gestaltung des Problems darunter, daß wir sowohl im Vorder- als auch im Hinterhaus Menschen kennen lernen, die auf der niedrigsten Stufe moralischen Empfindens stehen und daher nicht als Vertreter ganzer sozialer Klassen betrachtet werden können. Was der sympathische junge Heinecke, der nach langer Abwesenheit ins Hinterhaus zurückkehrt, und der unmögliche Graf Trast über das Thema Ehre sagen, ist schal und bedenklich. Auch in „Sodoms Ende" (1890) sind die Hauptperson, ein junger Maler, der sich in der Gesellschaft einer sittenlosen Frau körperlich und geistig zugrunde gerichtet hat, sowie die abscheulichen Geldprotzen und ihre Schmarotzer zu Trägern einer tragischen Idee untauglich; das Drama bleibt in der Satire auf gewisse Berliner Kreise stecken. In der „Heimat" (1893), die Sudermanns Ruhm in alle Erdteile trug, soll die Schauspielerin Magda ihren Eltern und andern beschränkten Kleinstädtern gegenüber die freieren sittlichen Anschauungen des Künstlers verkörpern, doch ist die Heldin verzeichnet und das Gegenspiel setzt sich aus lauter Karikaturen zusammen. Ähnlich unwahr ist „Die Schmetterlingsschlacht", anfechtbar auch „Das Glück im Winkel". Von den drei Einaktern, die den Gesamttitel „Morituri" tragen (1896), bedeutet der mittlere („Fritzchen") Sudermanns beste Leistung im Drama. Auch das erste Stück („Teja"), ein Versuch im historischen Trauerspiel, ist bis auf den sentimentalen Schluß leidlich gelungen. Doch wurde die Hoffnung, die Sudermann damit erweckte, durch „Johannes" (1898) wieder vernichtet. Trotz des biblischen Gewandes und der zum Teil vortrefflichen Wiedergabe der Umwelt erkennt man in dem schwächlichen Helden, in Herodes und seiner Familie nur neue Abgüsse unerfreulicher und zur Tragödie unbrauchbarer Figuren aus Sudermanns ersten Stücken. Nachdem er mit noch größerem Mißerfolg in dem Märchenspiel „Die drei Reiherfedern" die symbolistische Mode mitgemacht hatte, legte er das fremde Kostüm wieder ab und kehrte im „Johannisfeuer" zu modernen Typen

moralischer Minderwertigkeit zurück. Die letzten Stücke Sudermanns und der Roman „Das hohe Lied" haben mit Kunst kaum noch etwas zu schaffen.

Während Sudermann zwischen den Forderungen des Naturalismus und dem gewohnten Herkommen sowie den Ansprüchen des Publikums geschickt zu vermitteln suchte, bekannte sich **Gerhart Hauptmann** von allem Anfang an mit mutiger Entschlossenheit und Überzeugungstreue als unbedingten Anhänger der neuen Wirklichkeitskunst. Er wurde 1862 in dem Bade Ober-Salzbrunn in Preußisch-Schlesien als der Sohn eines Gasthofbesitzers geboren, widmete sich an der Breslauer Kunstschule der Bildhauerei, studierte in Jena Naturwissenschaften und mühte sich hierauf in Italien wieder längere Zeit mit der Plastik ab. Nach der Rückkehr heiratete er und trat in Berlin in lebhaften Verkehr mit einigen Führern der neuen geistigen Bewegung. Zola und die großen Russen begeisterten ihn zu der Novelle „Bahnwärter Thiel". Den entscheidenden Anstoß empfing aber seine Dichtung von Holz und Schlaf; dankbar eignete er den Verfassern von „Papa Hamlet" sein soziales Drama „Vor Sonnenaufgang" zu; es teilte fünf Wochen vor der Uraufführung der „Ehre" an derselben Stätte das Publikum der „Freien Bühne" in zwei Parteien, die einander wütend bekämpften. Ruhiger wurden „Das Friedensfest" (1890) und „Einsame Menschen" (1891) aufgenommen. 1892 erschienen „Die Weber", zuerst in einer ganz dialektischen Fassung, bald darauf in einer Übertragung, die zwischen dem echten Dialekt und der Schriftsprache die Mitte hält. Erst nach zwei Jahren gestatteten die Behörden die öffentliche Aufführung des Dramas, das dem sozialen Empfinden der Zeit einen hinreißenden Ausdruck verlieh und einen durchschlagenden Erfolg hatte. Inzwischen hatte sich Hauptmann in den Komödien „Kollege Crampton" (1892) und der „Biberpelz" (1893) von einer neuen Seite gezeigt und war mit „Hanneles Himmelfahrt" (1893) in das Reich der Romantik geraten. Seine Gemeinde wuchs nun rasch an und jedes neue Werk von ihm war fortan ein literarisches Ereignis für ganz Deutschland. Zwar erlitt er auf seinem verschlungenen Wege manche schmerzliche Niederlagen, die auch die blinden Jünger von ihm nicht abwenden konnten, aber immer noch verehrt in ihm die große Mehrheit der Kritiker den ersten unter den lebenden deutschen Dichtern.

Als der deutsche Naturalismus in den „Webern" seinen Höhepunkt erreichte, begann man seiner schon müde zu werden. Nietzsche stieg als sein gefährlichster Gegner empor und ein Kreis von Ästheten gründete 1892 die „Blätter für die Kunst", die in ihren Bestrebungen eine große Ähnlichkeit mit dem „Athenäum" der Brüder Schlegel hatten. In demselben Jahre pflückte Ludwig **Fulda** mit dem dramatischen Märchen „Der Talisman" unverdiente Lorbeeren und 1894 trat Humperdincks reizende Oper „Hänsel und Gretel" (Dichtung von der Schwester des Komponisten Adelheid Wette) von Weimar aus ihren Siegeslauf an. So fand Hauptmann den Boden wohl vorbereitet, als er 1896 mit der „Versunkenen Glocke" kam; die werbende Kraft des Naturalismus schien durch die enthusiastische Aufnahme dieses Märchendramas gebrochen. Aber der Dichter kehrte mit dem „Fuhrmann Henschel" (1898) und später noch einigemal zu seinem früheren Stil zurück, suchte zwischendurch wohl auch einen neuen,

büßte aber am Beginn des 20. Jhds. die führende Bedeutung ein. Die für seine Beurteilung maßgebenden Stücke der letzten Zeit sind: Michael Kramer (1900), Der arme Heinrich (1902), Rose Bernd (1903), Und Pippa tanzt (1906), Kaiser Karls Geisel (1908), Gabriel Schillings Flucht (1912). Erwähnt sei auch das „Festspiel in deutschen Reimen" zur Jahrhundertfeier der preußischen Erhebung gegen Napoleon 1813, keineswegs, wie Hauptmanns Feinde wollten und kunstfremde Zuschauer meinten, eine wertlose Arbeit. Hauptmanns Werke lassen sich in vier Gruppen gliedern:

1. Naturalistische Stücke aus dem modernen Leben. Der Dichter will nach der Vorschrift von Zola und Holz nur ein Stück Natur abschreiben, begnügt sich mit ganz geringfügiger Handlung, vermeidet alle dramatische Spannung, ja schiebt die meisten entscheidenden Ereignisse entweder ganz vor das Stück oder in die Zwischenakte und legt das Hauptgewicht auf die genaueste Schilderung der Umwelt, die zusammen mit der Vererbung das Wesen seiner Menschen erklärt. Anfangs beschränkt er sich fast gänzlich auf die Exposition fertiger Charaktere und die Enthüllung ihrer Vergangenheit, später versucht er auch, innere Entwicklungen darzustellen.

„Vor Sonnenaufgang" ist das Drama der Trunksucht, deren Verheerungen schon Zola im „Assommoir" veranschaulicht hatte. In der Familie eines schlesischen Bauern, der durch die Kohlenlager unter seinen Feldern reich geworden ist, herrschen die abscheulichsten Laster. Nur seine jüngere Tochter Helene hat sich rein erhalten. In dem sozialistischen Schriftsteller Loth, der die Verhältnisse unter den Bergarbeitern studieren will, begrüßt sie den ersehnten Retter aus dem schwarzen Pfuhl. Als aber Loth durch den Hausarzt von dem Erblaster der Familie erfährt, verläßt er die Verlobte, die er gleichfalls für erblich belastet hält. Da geht Helene in den Tod. — In der „Familienkatastrophe" **„Das Friedensfest"** gab Hauptmann, von Ibsens „Gespenstern" angeregt, das Drama der Nervosität. Sie hat sich von den Eltern, die in unglücklicher Ehe leben, auf die Kinder vererbt und alle Beziehungen der Familienmitglieder zueinander vergiftet. Nach langer Zeit finden sie sich am Weihnachtsabend wieder zusammen, die Braut des jüngeren Sohnes Wilhelm und deren Mutter stiften Versöhnung. Aber die Eifersucht von Wilhelms Bruder entzündet den alten Haß aufs neue. Der Streit der Söhne bringt dem schwerkranken Vater den Tod. Wilhelm gesteht der Braut seine unglückliche Veranlagung, doch sie harrt trotzdem bei ihm aus. Diese Ehe wird, wie es Ibsen verlangt, auf Wahrheit gegründet werden. — Auch der jämmerliche Held in den **„Einsamen Menschen"**, der Privatgelehrte Vockerath, ist ein Neurastheniker; die Krankheit macht ihn zur Arbeit unfähig und verwandelt ihn in einen feigen Schwächling, der durch seine Selbstüberhebung seine einfache, herzensgute Frau verletzt und kränkt. Da tritt die Studentin Anna Mahr in sein Haus. Durch ihren Geist angezogen, plant Vockerath die Scheidung seiner Ehe und eine Verbindung mit Anna. Seine Eltern und sein Freund, der Maler Braun, widersetzen sich und Anna reist ab. Vockerath kann aber nicht länger leben und ertränkt sich. — Wenn hier der Dichter nicht glücklich mit Ibsens „Rosmersholm" wetteifert, so kann man **„Die Weber"** ein Seitenstück zu Zolas „Germinal" nennen. Der Held ist hier die ganze Masse der Weber, vertreten durch mehr als 30 Einzelpersonen, von denen keine besonders hervorragt. Das Werk ist kein eigentliches Drama, sondern eine Folge von fünf breit ausgeführten Bildern, die uns die Entstehung, den Ausbruch und die Niederwerfung des schon von Heine besungenen Hungeraufstandes der Weber im schlesischen Eulengebirge 1844 vor Augen führen. Trotz der ganz objektiven Gestaltung des Stoffes und des Zwischenraums von fast 50 Jahren wirkten „Die Weber" als eine furchtbare Anklage gegen die Ausbeutung der Arbeiterschaft.

— In Schlesien sielt auch, Motive aus dem „Bahnwärter Thiel“ wiederaufnehmend, **„Fuhrmann Henschel“**, durch die Lebendigkeit der Zustandsschilderung und der Charakteristik das beste der naturalistischen Stücke. Der tüchtige, gutmütige Henschel heiratet gegen das Versprechen, das er seiner ersten Frau auf ihrem Totenbette gegeben hat, seine Magd, eine rohe und gemeine Person, und erweist sich unter ihrem Einfluß als ein Schwächling, der sich allen ihren Launen fügt. Als ihm hinterbracht wird, daß sie ihn betrügt, ja daß man sie im Verdacht hat, den Tod ihrer Herrin beschleunigt und Henschels Kind aus dem Wege geräumt zu haben, begeht er in dem vernichtenden Gefühl, an seinem Unglück mitschuldig zu sein, Selbstmord. — Gegen dieses Meisterwerk seiner Art fällt das Künstlerdrama **„Michael Kramer“** sehr ab. Es baut sich auf dem Gegensatz des mäßig begabten, aber gewissenhaften Vaters und des sehr talentierten, aber verlotterten Sohnes auf. Vom Vater verstoßen, ertränkt sich der junge Kramer nach einem garstigen Streite mit seiner unwürdigen Kneipgesellschaft. — Voll wahren Lebens ist wieder **„Rose Bernd“**, die herzzerreißende naturalistische Gretchen-Tragödie. Der armen schlesischen Bauernmagd wird in der Umgebung gieriger Männer die Schönheit zum Verderben. Scham und die Starrköpfigkeit ihres Vaters machen sie zur Kindesmörderin. — In **„Gabriel Schillings Flucht“** griff Hauptmann das Thema der „Einsamen Menschen“ mit gereifter Kunst noch einmal wieder auf. Freilich ist der Maler Schilling, der seine spießbürgerliche Frau verlassen hat, von einer ehrlosen Russin bitter enttäuscht worden ist und nun auf einer kleinen Ostseeinsel bei seinem Freunde Genesung seiner zerrütteten Seele sucht, der gleiche kranke Jammermensch wie Vockerath; als sich an seinem Krankenlager die beiden Frauen, die ihm nachgekommen sind, streiten, wird auch ihm das Leben unerträglich und er geht gleichfalls ins Wasser. Leuchtend hebt sich von ihm der Freund ab; er verliert sich in derselben Lage an keine der beiden Frauen, die ihn anziehen. Wie in Ibsens „Frau vom Meere“ ist hier die See Symbol der Sehnsucht. Schilling sucht das Land der Griechen mit der Seele, verfällt aber den unbarmherzigen Elementen des Lebens; so bedeutet ihm das Meer beides zugleich: Leben und Tod. Mit der Sehnsucht des Dichters nach Griechenlands Natur und Kunst — wir verdanken ihr das schöne Reisetagebuch „G r i e c h i s c h e r F r ü h l i n g“ — hängt auch seine jüngste, sprachlich schöne, aber vom dramatischen Gesichtspunkt fragwürdige Schöpfung zusammen: „D e r B o g e n d e s O d y s s e u s“ (1914).

2. Zwei Komödien ergänzen das Bild des Naturalisten Hauptmann; ihr etwas bänglicher Humor beweist ganz deutlich, daß dem Dichter die möglichst vollständige Wiedergabe der Wirklichkeit nicht Selbstzweck ist, daß sich vielmehr hinter der anscheinend grausamen Offenheit ein liebevolles Gemüt birgt. Gerade die Überzeugung, daß der Mensch ein Spielball der Verhältnisse ist, macht Hauptmann nachsichtig gegen alle Fehler und Schwächen, selbst gegen die Diebin. So führt er zwar den Naturalismus auf den Gipfel, überwindet ihn aber zugleich durch die Zuversicht seines Humors.

„Kollege Crampton“ ist ein liebenswürdiger Verwandter Vockeraths aus den „Einsamen Menschen“ und nimmt sich wie eine Vorstudie zu dem jungen Kramer in dem mittlern Malerstück aus. Ein begabter Künstler wird durch die Neigung zum Trunk ein ohnmächtiger Stümper und versumpft in niedriger Gesellschaft. Am Schluß nimmt ihn zwar sein Schüler und zukünftiger Schwiegersohn in seine Obhut, doch wie nach den Molièreschen Charakterkomödien haben wir das Gefühl, daß der Held von seinem Laster doch nicht lassen wird. So steht das Drama als die „Komödie des Alkoholismus“ der niederdrückenden Tragödie „Vor Sonnenaufgang“ gegenüber. Die Gestalt Cramptons hat Hauptmann vorzüglich ausgeführt, die andern Figuren nur flüchtig skizziert. — **„Der Biberpelz“** ist eine Diebskomödie mit scharf satirischer politischer Tendenz. Der Amtsvorsteher Wehrhahn kennt für sein Handeln nur ein Prinzip: Befriedigung seiner Eitelkeit durch rasche Karriere. Daher fahndet er eifrig nach politischen Ver-

brechern und läßt die wirklichen Spitzbuben laufen. Der Dichter führt uns gleich zwei Diebstahlsprozesse vor, um zu zeigen, daß die abgefeimte Diebin nicht durch reinen Zufall entwischt, sondern daß solche Pflichtversäumnisse der Beamten im System liegen. Sowohl bei der Untersuchung des Holzdiebstahls als auch bei der Verhandlung über die Entwendung des Biberpelzes bewegt sich der beschränkte Beamte in falscher Richtung, verdächtigt einen harmlosen, wegen freier politischer Anschauungen unliebsamen Privatmann und hält die schlaue Wolffen für eine ehrenwerte Frau, so daß die Schlechtigkeit unbestraft bleibt und der zweimal bestohlene Hausbesitzer sich noch Vorwürfe und Verdächtigungen gefallen lassen muß. Nicht nur die Ähnlichkeit der äußern Handlung, sondern auch die glänzende Charakteristik und überwältigende Situationskomik geben dem Vergleich mit Kleists „Zerbrochenem Krug" Berechtigung.

3. Unmittelbar führen in Hauptmanns Persönlichkeit und Weltanschauung seine romantischen Phantasiestücke ein. An seinem Beispiel bestätigt sich alles, was oben über das Verhältnis des Symbolismus zum Naturalismus gesagt wurde. Hauptmann ist ein geborener Romantiker, nicht von der weltfernen Art eines Novalis, sondern Traumpoet und Dichter der Wirklichkeit zugleich wie E. T. A. Hoffmann, zu dessen Verwandtschaft er sich durch den Mund Cramptons bekennt; Crampton nennt die jungen Künstler „Ignoranten schlimmster Sorte", weil sie Dichter wie Hoffmann nicht lesen. Auch in Hauptmanns Brust wohnt Weichheit neben herber Kraft, auch seine Werke sind zum großen Teil Darstellungen seiner selbst. Auch sein Auge hat die Beschäftigung mit der bildenden Kunst geschärft und haftet an den flüchtigsten Erscheinungen des Alltags, am liebsten freilich an dem Ungewöhnlichen und Absonderlichen, sei es nun der fast unglaubliche Jammer einer ganzen Bevölkerung, seien es geistige Störungen, die romantischen „Nachtseiten der Natur". Doch erscheint der Genosse einer Zeit, die von dem Ruf nach Heimatkunst widerhallt, bodenständiger als Hoffmann, der nur in der Kunst wirklich lebt. Hauptmann ist fest verwachsen mit seiner schlesischen Heimat, wo er immer noch wenigstens den Sommer zuzubringen pflegt. Vollkommen beherrscht er den schlesischen Dialekt und läßt ihn die Leute aus dem Volk selbst in seinen Märchenstücken sprechen. Ein starkes Naturgefühl, das wir bei Hoffmann vermissen, breitet über manches seiner Dramen den Reiz einer angemessenen Stimmung. Die andre Seite im Wesen dieses Romantikers ist seine Gabe, mit dem innern Auge Symbole seiner tiefsten Sehnsucht zu schauen. Daß er wie Hoffmann immer wieder Künstler zu seinen Helden macht, hat seinen Grund in dem eigenen Künstlertum. Doch ersetzt ihm die Kunst nicht die Wissenschaft und Religion wie seinem geistigen Ahnen, sondern steht wie bei Wagner im Dienste des religiösen Mitleidens. Hauptmann ist wie Tolstoj ein „Bußprediger des sozialen Problems". Auch sein Ideal ist ein gereinigtes Christentum, doch soll es von kräftigen, lebensfrohen, schönheitsdurstigen Menschen bekannt und gelebt werden, wie sie der moderne Romantiker Nietzsche mit großartiger Übertreibung für die Zukunft angekündigt hatte. Die schroffe Konsequenz Nietzsches fehlt indes Hauptmann ebenso wie dem greisen Ibsen. Gleich den Romantikern um 1800 kann er sich auf der Suche nach einer neuen Sittlichkeit von der alten nicht losreißen. Das trägt in einen Teil seiner Werke einen innern Bruch hinein und läßt gegen seinen Willen Männer vom Typus Vockeraths als abstoßende Schwächlinge erscheinen. Ferner erreicht er Hoffmann nirgends an Glut der Phantasie. Die

Symbolik gewinnt nicht immer die wünschenswerte Klarheit, ist oft abhängig von andern Dichtern und von Malern (Uhde, Böcklin), wirkt zuweilen matt und für die Anschauung treten abstrakte und undramatische Deklamationen ein.

In **„Hanneles Himmelfahrt“** läßt Hauptmann zum erstenmal im Drama neben seinem Weltweh auch seine Himmelssehnsucht ausströmen. Sie kleidet sich in märchenhafte und biblische Vorstellungen und tönt echt romantisch aus süßer Lyrik. Hauptmann ahmt die Technik von Grillparzers „Traum ein Leben“ nach, indem er in ein Bild wirklichen Lebens, und zwar des empörendsten Elends, die eigentliche „Traumdichtung“ einschaltet. Der vertierte Maurer Mattern läßt seine kleine Pflegetochter Hannele betteln, um Geld für Schnaps zu bekommen, und mißhandelt sie in rohester Weise. In einer Winternacht springt Hannele in den Teich des schlesischen Bergdorfes, da sie glaubt, der liebe Herr Jesus rufe sie aus dem Wasser, damit er sie zu ihrer verstorbenen Mutter führe. Das Kind wird gerettet und von dem Lehrer Gottwald ins Armenhaus getragen. Im Fieber wähnt es den verfolgenden Stiefvater zu sehen, springt vom Bette und sinkt ohnmächtig zusammen. Nun träumt Hannele von ihrem Tod und Begräbnis; der Heiland weckt sie wie die Tochter des Jairus vom Tode auf und Engel geleiten sie singend in die Herrlichkeit des Himmels. Ähnlich wie bei Grillparzer verquicken sich in den Visionen des Mädchens die ihr bekannten Personen und ihre Erlebnisse mit Erinnerungen an Märchen und die Religionsstunden. Am Schluß werden wir aus der Traumwelt in die traurige Wirklichkeit zurückgeworfen: Hannele liegt regungslos auf dem Strohbett und der Arzt stellt ihren Tod fest. Schöneres und Ergreifenderes als dieses Drama hat Hauptmann nie geschrieben. — Den größten Erfolg auf der Bühne und im Buchhandel trug ihm aber **„Die versunkene Glocke“** ein. Sein Versuch, die naturalistische Technik der „Weber“ im „Florian Geyer“ auf einen historischen Stoff (Bauernkrieg 1525) zu übertragen, war verunglückt. Der Schmerz darüber und andere Wirren kristallisierten sich zu der Idee des Märchendramas. Es heißt darin: „Im Tale klingt sie (die Glocke), in den Bergen nicht“, d. h. auf den Höhen der geschichtlichen Dichtung versagt der naturalistische Stil. So ertönt nun die Glocke der romantischen Poesie, die ja zugleich Philosophie sein will. Hauptmann verwandelt Fouqués Undine in die Elfe Rautendelein (= Rot-Ännchen), verkörpert in ihr die Natur, umgibt sie mit einer Schar ähnlicher Märchenwesen und stellt in ihre Welt einen Künstler als sein Abbild. Der Glockengießer Heinrich, wie Goethes Faust, dessen Vornamen er trägt, der Typus des hohen schöpferischen Menschen überhaupt, verläßt seine Familie, steigt aus dem Tal in die freie Natur der Berge hinauf und verbindet sich mit Rautendelein, d. h. das Genie muß rücksichtslos dem Drange der Natur in seiner Brust folgen, wenn es das Höchste leisten will. Heinrich will auf der freien Höhe einen großartigen Tempel mit einem herrlichen Glockenspiel erbauen (Sinnbild einer neuen Weltanschauung). Aber dieser Übermensch hat nicht die Härte des Freigeistes Nietzsche, der mit der ganzen Sittlichkeit bricht und neue Werte schafft. Wie ihm der Pfarrer prophezeit, erklingt die alte Glocke, die von den heidnischen Berg- und Waldgeistern in den See gestürzt worden ist, unter den Wassern wieder — nun ein Symbol des Gewissens; denn sie wird von der Hand des toten Weibes gerührt, das aus Verzweiflung über Heinrichs Untreue in dem See Ruhe gesucht hat. Jetzt eilt Heinrich entsetzt ins Tal hinab, kann jedoch ohne Rautendelein nicht leben, kommt, von den Menschen verjagt, zurück, findet die Geliebte, die als reines Naturwesen keine Reue kennt, mit dem Wassergeist Nickelmann vermählt und stirbt, als sie ihn küßt. Das sinnfällige Geschehen berührt zum Teil seltsam und die symbolischen Absichten leuchten nicht immer deutlich heraus; auch leidet ihre Durchführung unter der Haltlosigkeit des Helden. Die Vorzüge des Dramas liegen in der zarten Märchenstimmung und dem lieblichen Klang der Verse. — Noch viel verschwommener ist das zweite Märchen aus Schlesiens Bergen: **„Und Pippa tanzt“**. Der fast ganz realistische erste Aufzug, der uns die Tänzerin unter den Glasbläsern im Wirtshaus zeigt, ist der beste; dann folgen rätselhafte symbolische Vorgänge, die der Zuschauer verwundert und bald gelangweilt an sich vorüberziehen läßt. Auch die Erklärung, die der Dichter selbst gegeben

hat, kann seinen Schemen kein Leben einhauchen: die Tänzerin verkörpert wie Goethes Helena die Schönheit, der reisende Handwerksbursche Michel Hellriegel wie Faust die deutsche Volksseele und auch die andern Figuren haben neben ihrer realen eine sinnbildliche Bedeutung.

4. Dramen aus der Legende. Hauptmann wiederholte nicht mehr den Versuch, den er im „Florian Geyer" unternommen hatte, sondern wollte in mehreren spätern Dramen wie Otto Ludwig ein mittleres Verfahren zwischen Naturalismus und dem stilisierten Drama der Klassiker einschlagen, doch sollte der neue Realismus wie der Hebbels auch romantischen Symbolen Raum gewähren. Er wählte deshalb nicht mehr rein geschichtliche Stoffe, die dem naturalistischen und dem romantischen Stil in gleicher Weise widerstreben, sondern Legenden mit deutlichem Hintergrund geschichtlichen Lebens. Hauptmann verschont nun die Zuschauer mit den ärgsten Roheiten, drängt die Schilderung der Umwelt zugunsten der Entwicklung von Charakteren zurück, verleiht seiner Sprache mehr Schwung, ohne sich von der der Wirklichkeit allzusehr zu entfernen, und bedient sich des fünffüßigen Jambus. Freilich fällt er ab und zu in den grellen Naturalismus zurück und malt auch jetzt noch am liebsten Krankheit, Verworfenheit und sittliche Schwäche. Im mystischen Wunderglauben und in vieldeutigen Symbolen bricht auch der Phantast in Hauptmann durch. So haben diese Stücke etwas Zwiespältiges, Unausgereiftes. In „Griselda" (1909) sind die Menschen ganz verzeichnet.

Im **„Armen Heinrich"** dramatisierte Hauptmann einen Stoff, der Goethe schon in der mhd. Erzählung (s. S. 42) angewidert hatte. Auch er mußte die eigentlich dramatischen Vorgänge auf der Bühne erzählen lassen, da sie, durch handelnde Personen vorgeführt, nicht zu ertragen wären. Die wunderbare Heilung des Ritters begründet er ganz mystisch-romantisch durch die gläubige Ekstase, die sich von der Tochter des Meiers — sie hat im Drama den Namen Ottegebe — suggestiv auf den Helden überträgt und als göttliche Kraft den Teufel, der seinen Körper zerstört, vertreibt. Ottegebe ist eine kranke Hellseherin wie Kleists Käthchen von Heilbronn und der Grundgedanke erinnert an Wagners „Fliegenden Holländer" und „Tannhäuser": ein im Irdischen befangener Mann wird durch die todesmutige Liebe eines Weibes erlöst. Auf diese Weise entstand eine interessante Dichtung mit schönen Gedanken und lyrischen Stellen; ein wirkliches Drama ist der „Arme Heinrich" nicht. — In **„Kaiser Karls Geisel"** steht im Mittelpunkte wieder ein sehr junges Mädchen, aber nicht eine religiöse Schwärmerin, sondern eine moralisch Schwachsinnige wie Grillparzers Jüdin von Toledo. Auch sie erregt in einem mächtigen Herrscher, der bei Hauptmann ein 60jähriger Greis ist, sträfliche Liebesglut. Sie wird gleichfalls von der Gegenmacht (von dem besorgten Kanzler durch Gift) beseitigt und an ihrer Leiche hält Karl ähnlich Einkehr wie Grillparzers König Alfons beim Anblick der toten Rahel. Hauptmann legt in das „Legendenspiel" eigene Gedanken hinein, doch ist weder der Kaiser eine überzeugende Neuschöpfung geworden noch seine kindlich-verruchte Geisel glaubhaft.

Unter den dramatischen Fragmenten Hauptmanns hat „Das Hirtenlied" den Wert eines persönlichen Bekenntnisses. Als bloßer Entwurf wurde die Traumdichtung „Elga" (nach Grillparzer; s. S. 250) gedruckt. Im Mittelpunkte der Handlung steht hier das verführerische Weib.

Hauptmann hat wiederholt (in den „Webern", im „Florian Geyer") Vorwürfe bearbeitet, die der Naturalist nur im Roman erschöpfen kann, und auch seine Technik, die den bühnenwirksamen Momenten ausweicht und in erster Linie auf Zustandsschilderung abzielt, zeugt von einer mehr epischen als dramatischen Veranlagung. Manche seiner eingehenden szenischen Angaben können nur für

den Leser bestimmt sein, da sie sich auf der Bühne gar nicht ausführen lassen. So kam es nicht überraschend, als Hauptmann nach langer Zeit wieder mit erzählenden Werken erschien. Die novellistische Skizze „Der Apostel" (1892) enthält bereits den Keim zu dem Roman „Der Narr in Christo Emanuel Quint" (1910). Hauptmann benützt hier eine Lieblingsidee Hoffmanns und anderer Romantiker, die uralte Lehre von der Seelenwanderung. In der Seele des gottbegeisterten Quint lebt nach fast 1900 Jahren der Heiland wieder auf und der gleiche Geist schafft sich in andrer Umgebung ein ähnliches Schicksal. Wenn der hl. Josef ein Zimmermann war, so ist Quints Vater ein armer Tischler; auf seinem Prophetenzuge durch Deutschland hat er wie Wagners Parsifal Erlebnisse, die an die Geschichte Christi erinnern. Das Ende Quints, der eine ganze Sekte gegründet hat, ist ein Ereignis von symbolischer Bedeutung wie der Tod von Ibsens Gabriel Borkman durch Erfrieren; Quint verirrt sich in der Schweiz und wird vom Schnee begraben: der Frost der Welt hat die Flamme seines Geistes verlöscht. Der Roman ist der schmerzvolle Erguß eines Grüblers, dem die Gestaltungskraft zu versiegen scheint, eine Auseinandersetzung Hauptmanns mit den höchsten Fragen, durch Gedankenfülle anziehend. — Dagegen spricht in „Atlantis" (1912) nur die irdische Seele dieser Faustnatur. Hier wetteifert der Dichter mit den Berichterstattern großer Blätter in der „ausführlichen Beschreibung" des Lebens auf einem großen Ozeandampfer, der schließlich mit Mann und Maus untergeht.

Hauptmanns Werke sind das reichste Sammelbecken all der unreifen Forderungen und Hoffnungen unserer ringenden Zeit. Wie die Zukunft über ihn urteilen wird, läßt sich schwer voraussagen. Neue große und fruchtbare Ideen hat er uns nicht gespendet und seine irdische Welt unterscheidet sich nicht wesentlich von den Lebenskreisen Sudermanns, nur daß sie unvergleichlich schärfer beobachtet und wiedergegeben ist. Als Menschenbildner hat Hauptmann unter den Lebenden nicht seinesgleichen; das Gefühl echter Tragik zu wecken, dazu sind seine Menschen allerdings ebensowenig geeignet wie die Sudermanns. Der Quell seiner Erfindung fließt spärlich; dieselben Motive wiederholen sich bei ihm und sind nicht originell: die erbliche Belastung, besonders mit Trunksucht und Nervosität, typische Seelenkrankheiten, das meist vergebliche Streben des einzelnen, sich aus seiner Umgebung zu befreien, der Mann zwischen zwei Frauen und die Frau zwischen zwei Männern, die suggestive Macht des Weibes über den Mann. Mehrmals nimmt Hauptmann seine Zuflucht zu Stoffen, die schon aus frühern Dichtungen bekannt sind, und auf mannigfache Einflüsse älterer und jüngerer Vorgänger ist oben einzeln hingewiesen worden. Den naturalistischen Stil, dessen Gebiet übrigens begrenzt ist, hat er nicht geschaffen, sondern nur näher ausgebildet, mit der rein romantischen „Versunkenen Glocke" einen mehr äußerlichen als künstlerischen Eindruck gemacht. Sehr glücklich sind im „Hannele" Romantik und bedrückender Alltag kontrastiert, aber die Mischung der beiden Welten in „Und Pippa tanzt" ergab blutarme Gebilde. Auch die Verschmelzung von Naturalismus, Romantik und klassischem Stil in den Legendendramen hat nur Stillosigkeit herbeigeführt. Hauptmanns Entwicklung im letzten Jahrzehnt hielt nicht, was die frühern Werke versprachen. Vorläufig dürfte man ihm am ehesten

gerecht werden, wenn man ihm in der modernen deutschen Literatur etwa den Platz einräumt, den Hebbel in der Zeit von 1840—63 einnimmt[1]).

Zu seinem Glück hat er weder im Drama noch in den andern Gattungen der Poesie ebenbürtige Nebenbuhler. Zwar blieben die Nachfolger nicht aus, aber sie sind schon heute als Epigonen erwiesen, die uns nicht viel Eigenes zu sagen haben. Nur die Dramen von Max **Halbe** tragen einen ausgeprägtern Charakter. Geboren in der Nähe von Danzig, wurzelt er in seiner westpreußischen Heimat so fest wie G. Hauptmann im Schlesiertum; auch weiß er den Zuschauer durch stimmungsvolle Szenen zu erwärmen. Mit dem vielgespielten Liebesdrama „Jugend" (1893) stellte er sich an die Seite Hauptmanns und mit „Mutter Erde" (1897) hielt er noch Schritt; dann geriet er jedoch ins Hintertreffen. Das beste seiner spätern Stücke, „Der Strom" (1904), wird durch allzu absichtliche Symbolik geschädigt.

In Österreich trat der Kritiker Hermann **Bahr** aus Linz für das Programm der Naturalisten ein; allerdings ließ er es auch zuerst im Stich und bewies in der Folge eine verblüffende Wandlungsfähigkeit. In Wien bildete sich um ihn bald ein Kreis von jungen Schriftstellern, eine „Wiener Schule", äußerlich zusammengehalten durch den persönlichen Verkehr im Café Griensteidl, innerlich durch die Stammesart, der die humorlose Armeleutedichtung wenig zusagte. In der von alter Kultur getränkten, sinnenfreudigen Wiener Atmosphäre wird der herbe Ernst zu lächelnder Zweifelsucht, die schwere Tragik, die hinter der Leichtlebigkeit lauert, zu sanfter Melancholie. Wirklichkeitsdichtung bedeutet den Wiener Kulturpoeten wie manchen Pariser Schriftstellern eine Schilderung der feinen Lebewelt. Darin hat es der Arzt Artur **Schnitzler** (geb. 1862 in Wien) am weitesten gebracht. Aus allen seinen Dichtungen klingt, bald scherzhaft, bald ernster, die Ansicht, daß das ganze Leben nur ein Spiel ist. Mit dem „Anatol" (1893), sieben dramatischen Noveletten, führte er die französische „causerie" in die deutsche Literatur ein. Geistreich und frivol plaudert der Held über seine Abenteuer und das Thema „Liebelei", wie Schnitzlers erfolgreichstes Stück (1895) heißt. Ein Wiener

[1]) Zur nähern Belehrung: Sulger-Gebing, G. Hauptmann. Leipzig, 1909. (Aus Natur und Geisteswelt.) — Eine romantische Doppelnatur ist auch Gerharts älterer Bruder und Führer in der Jugend **Karl Hauptmann**. Er genoß eine gründliche naturwissenschaftliche Bildung und schrieb eine „Metaphysik in der Physiologie"; bald jedoch wandte sich auch dieser Faust, an der Wissenschaft verzweifelnd, der Mystik zu. Er schrieb wie Gerhart lebensvolle Dialektstücke aus den schlesischen Bergen (Waldleute, Ephraims Breite, Die lange Jule), das „tragische Schauspiel" „Die Austreibung" und sinnbildliche Dramen: „Die Bergschmiede" (1901), eine moderne Faustdichtung, „Des Königs Harfe", wo über politische Grundfragen philosophiert wird, „Moses" (1906), der als Typus des Führers der Menschheit erscheint, und zuletzt (1913) „Die armseligen Besenbinder". Zu viel Seele und zu wenig formende Kunst liegt in dem Band „Aus meinem Tagebuch" (1900), der philosophische Grübeleien mit symbolistischer Lyrik vereinigt, in den erzählenden Skizzen „Miniaturen", den kleinen Novellen „Aus Hütten am Hange" und den Romanen „Mathilde" (1902), der Geschichte einer Fabriksarbeiterin, die sich in niedriger und roher Umgebung die Sehnsucht nach dem Höchsten bewahrt, „Einhart, der Lächler" (1907) und „Ismael Friedmann" (1913).

„süßes Mädel" nimmt in diesem stimmungsvollen Schauspiel die Bekanntschaft mit einem Studenten ernst. Der aber duelliert sich um einer andern willen und fällt. Aus Schmerz über die Erkenntnis, daß seine Liebe nur eine Liebelei gewesen ist, tötet sich das Mädchen selbst. Die spätern abendfüllenden Dramen offenbarten die Grenzen von Schnitzlers graziösem, aber untiefem Talent, unter andern „Der Schleier der Beatrice", ein Drama aus der Renaissancezeit, tändelnd mit unklaren Sinnbildern, und die dramatische Historie „Der junge Medardus" (1910), die ein farbenreiches Bild aus dem Wien von 1809 entwirft. Originell und packend ist die „Groteske" „Der grüne Kakadu" (mit zwei andern Einaktern 1899 unter demselben Titel vereinigt). Aus dem realistischen Theaterspiel vor dem Pariser Hochadel in der Spelunke „Der grüne Kakadu" wird am Abend des Bastillensturmes blutiger Ernst. Unter Schnitzlers Novellen (Sterben, Die Frau des Weisen, Dämmerseelen, Masken und Wunder, 1912) befinden sich einige feine Stücke; sein Roman „Der Weg ins Freie" ist als Kunstwerk belanglos.

Als Arzt lebt in Wien auch Karl **Schönherr** aus Axams in Tirol (geb. 1869). Sonst hat er mit Schnitzler freilich nichts gemeinsam, sondern gehört, als ihr begabtester, zu den Schülern Anzengrubers („Sonnwendtag, 1902; Erde, 1902; Glaube und Heimat, 1910). In dem zuletzt genannten Drama, das den Dichter rasch auch außerhalb Österreichs berühmt gemacht hat, bringen die protestantischen Tiroler zur Zeit der Gegenreformation die Heimat ihrem Glaubensbekenntnis schweren Herzens zum Opfer. Die Umwelt erinnert stark an die ersten Romane der Handel-Mazzetti (S. 359 fg.), doch ist die Tendenz die entgegengesetzte. Ob sich Schönherrs Dramen halten werden, steht dahin. Viele finden seine Psychologie dürftig und seine packende dramatische Technik scheint ihnen von allzu populärer Deutlichkeit zu sein. Uneingeschränktes Lob spendete man allgemein dem Bande „Aus meinem Merkbuche" (1911), einer Sammlung von Skizzen aus Schönherrs Heimat.

In lyrisch gefärbten Prosaskizzen verfolgte Schnitzlers Landsmann Peter **Altenberg** († 1918) das Ideal äußerster Knappheit und Verdichtung aller Eindrücke des alltäglichen Wiener Lebens. Die Kunst seiner „Extrakte" (Wie ich es sehe, 1896, Was der Tag mir zuträgt, Märchen des Lebens, 1908, „Semmering 1912") hat ihren eigentümlichen Reiz und die Nachwelt dürfte diesem scharfsichtigen Dichter der Straße mehr Dank wissen als seine Zeitgenossen. Er ist als „Impressionist" Liliencron an die Seite zu stellen.

Daß Liliencron gleich am Beginn der literarischen Revolution hervortrat, war für die Entwicklung der deutschen Lyrik ein Segen. Im Anschluß an ihn und im Gegensatze zu den sozialistischen, meist formlosen Gedichten des Jüngsten Deutschland in den Achtzigerjahren kehrten drei Lyriker, deren erste Sammlungen 1892 erschienen, zu tendenzfreier Dichtung, zum glatten Vers und Reim zurück. Auf dem vom Meister gewiesenen Wege poetisierten sie das vielgestaltige moderne Leben, doch erreichten sie dauerhaftere Wirkungen, wenn sie zeitlose Gefühle in den bestrickenden Klängen der schlichten Lieder von Claudius, dem jungen Goethe, Mörike und Storm verkündeten. Zart und anspruchslos wie Mörike und Storm, doch dabei männlich und fest wie Liliencron, dichtete in Hamburg der Lübecker Gustav **Falke**, ein stiller Musiker im bürgerlichen Beruf und im Vers (Tanz und Andacht, 1893, Frohe Fracht, 1907). Sein Lebensideal ist „der Gleich-

klang zwischen Wunsch und Pflicht, Herddämmerglück, Herddämmerlicht". Mit malerischen Gedichten und sangbaren Liedern, bald naiver als Falke, bald wuchtiger, trat der Posener Karl **Busse** rasch ins helle Licht der Berühmtheit, entwickelte sich aber nicht erheblich weiter. Zierlich und leichtsinnig tänzelt im „Irrgarten der Liebe" (1901) die lyrische Muse des Schlesiers Otto Julius **Bierbaum**, eines ausgezeichneten und vielseitigen Kunstschriftstellers, Herausgebers luxuriöser Zeitschriften (Pan, Die Insel) und Almanache, Verfassers von Singspielen (Lobetanz, Gugeline, Pan im Busch) und erzählenden Schriften (vgl. S. 332). In der Ballade verwaltet der adelsstolze Börries Freiherr von **Münchhausen** aus Hildesheim (geb. 1874) am glücklichsten das Erbe von Strachwitz, Fontane und Liliencron; auch warmbeseelte und bildkräftige Naturgedichte hat er geschaffen. Empfehlenswert ist die um einige neue Stücke vermehrte Auswahl aus den ältern Sammlungen (den „Gedichten" von 1896, den „Balladen" von 1900 und dem „Ritterlichen Liederbuch" von 1904): „Die Balladen und ritterlichen Lieder" (1910); sie wird durch „Das Herz im Harnisch" (1912) ergänzt. Als Nachfolger Byrons und Heines besang Münchhausen in getragenen Melodien die Romantik und die zionistische Sehnsucht des Judenvolkes („Juda", 1900). Bezeichnend für das Abflauen des Naturalismus sind die Erfolge des wackeren steirischen Chorherrn Ottokar **Kernstock**, der selbständig die Weise von Scheffel fortsetzt (Aus dem Zwingergärtlein, 1901, Unter der Linde, 1905, Tageweisen, 1912). Als schätzbare österreichische Lyriker heben sich ferner hervor der in Wien lebende Deutschböhme Franz **Eichert**, bedeutend als religiöser Dichter streng katholischer Richtung, der Offizier Franz Karl **Ginzkey** aus Wien (Das heimliche Läuten, 1906, Balladen und neue Lieder, 1911) und der formglatte, aber nicht sehr originelle Prager Arzt Hugo **Salus**.

Mit viel schärferen Zügen sticht aus der Masse der modernen Lyriker Richard **Dehmel** († 1920) hervor. Er wurde 1863 in Wendisch-Hermsdorf am Spreewalde als der Sohn eines Försters geboren, war längere Zeit Versicherungsbeamter und lebte später in Blankenese bei Hamburg nur der Poesie. In seinen ersten Sammlungen (Erlösungen, 1891, Aber die Liebe, Lebensblätter, Weib und Welt) treffen wir auf manche Spuren Liliencronschen Einflusses, doch ist Dehmel, mit dunklen Gewalten in seiner Brust qualvoll ringend, das reine Gegenteil des naiv-sinnlichen Freundes. Seine wichtigsten Vorfahren sind Novalis und Heine mit den gewaltigen Gesängen aus der Matratzengruft (vgl. das begeisterte Gedicht „Ein Heine-Denkmal"), von den Mitlebenden hat er Verlaine, Nietzsche und Strindberg das meiste zu verdanken. Die entgegengesetzten Pole der romantischen Seele treten bei Dehmel noch weiter auseinander als bei Wagner und G. Hauptmann. Seine Sinnlichkeit ist dumpf und schwül, sein Denken scharf und bohrend wie bei Hebbel, von der modernen Psychologie befruchtet. Die naturalistische Bewegung gab ihm den Mut, sein zerwühltes Innere mit unerhörter Offenheit, oft geradezu brutal zu enthüllen. Am häufigsten grübelt er über den Geheimnissen des Liebestriebes, der für ihn wie für jeden Romantiker religiöse Bedeutung hat, da darin das Göttliche und das Tierische im Menschen am härtesten zusammenstoßen. Die große Masse seiner Lyrik trägt einen ähnlich unbefriedigenden Charakter

wie die Gedichte Hebbels. In dem symphonischen Gefüge seiner Verse und Strophen beleidigen häufig naturalistische Geschmacklosigkeiten und nüchterne Reflexionen das Ohr, abstrakte Phrasen stören die Anschaulichkeit; vergeblich sucht sich der Dichter durch unklare Symbole vor der baren Prosa zu retten. Auch die soziale Tendenz, die Dehmel mit den meisten seiner dichtenden Zeitgenossen teilt, ist nicht ohne Rest in Melodie und Duft der Stimmung aufgelöst. „Der versengte Teppichrasen dieser Lyrik", sagt Schaukal, „ist mit glühenden und — erkaltenden Schlacken übersäet"; doch schließt der strenge Kritiker gleichwohl mit der achtungsvollen Verbeugung: „im Guten und im Bösen ein Gipfel im Höhenzug der modernen Lyrik". Als schlechthin vollendet gelten ihm die Gedichte: Manche Nacht, Die stille Stadt, Nacht für Nacht, Mein Trinklied. Ferner haben zu Dehmels Ruhme besonders beigetragen: Drei Ringe, Notturno, Aus banger Brust, Drückende Luft, Bergpsalm, Drohende Aussicht, Gethsemane, Die Glücklichen, Nach einem Regen, Die Magd, Der Arbeitsmann (das schönste deutsche Proletariergedicht), Erntelied, Zukunft. Dehmel hat seine Werke, die jetzt in zehn Bänden vorliegen (darin „Zwei Menschen", ein Zyklus von dreimal 36 lyrischen Romanzen von je 36 Zeilen, der Herzensroman einer Fürstin und des Sekretärs ihres Gatten, und die 31 „Verwandlungen der Venus"), in zwei Büchlein selbst gesiebt: den „Ausgewählten Gedichten" und den „100 ausgew. Gedichten".

Dehmel zieht seine Kraft aus irdischem Boden — hat er doch als Freiwilliger 1914/15 prächtige Kriegsgedichte („Volksstimme, Gottesstimme") geschrieben — und ist nur insofern Symbolist wie etwa Hebbel. Dagegen vollzogen die Mitarbeiter der Berliner „Blätter für die Kunst" den entschiedensten Bruch mit dem Naturalismus und aller Stoffkunst überhaupt und lenkten in die Bahnen der körperlosen frühromantischen Lyrik zurück. Ihre Zeitschrift erschien unregelmäßig im vornehmsten Gewande durch sieben (1892—98) und weiter durch fünf Jahre (1900—04) für eine erlesene kleine Gemeinde von „Freunden der Kunst", wie man mit Wackenroder sagte; erst 1899 und 1904 gelangten zwei Auslesen in den Buchhandel und die Häupter der Schule ließen sich mit seltsam betitelten Versebüchern auch einzeln zum Volke herab. Allerlei Mätzchen der Ausstattung, des Drucks und der Orthographie sind an die Stelle der „romantischen Ironie" getreten, um Unberufene vom Tempel der mystischen Erkenntnis fernzuhalten. Die Möglichkeit, daß diese Dichtungen populär werden, ist indes ohnehin ausgeschlossen. Ihre festlichen Klänge tönen nur dem empfindlichsten Ohr, ihr Sinn dringt nicht zum Verstande, sondern kann vom verwandten Gemüt des Lesers nur geahnt werden. Man scheint Tiecks Devise zu befolgen: „Liebe denkt in süßen Tönen; — Denn Gedanken stehn zu fern." Die poetische Welt der „Kunstfreunde" liegt hoch über dem Leben. Nicht nur das Alltägliche ist daraus verbannt, sondern auch die schöne Natur erscheint nur als ein Gleichnis. Die Leidenschaften werden möglichst zu weihevollen Stimmungen abgedämpft; Träume und selbstgeschaffene Mythen sind die beliebtesten Einkleidungen auch dieser neuesten Romantiker. Sie wollen vor allem Formkünstler sein und der Gehörseindruck der Worte ist ihnen oft wesentlicher als die durch sie erzeugten Vorstellungen. Jean Paul mit seinen phantastischen Schwelgereien, Hölderlin, Novalis, Platen und K. F. Meyer sind die deutschen

Ahnen dieser Kunstlyriker, ihre Hauptmuster aber die französischen Symbolisten (s. S. 330 fg.), die sie zum Teil mit unübertrefflicher Virtuosität übersetzt haben; auch in England haben sie Vorläufer in den „Präraffaeliten" Rossetti und Swinburne. Eine Anthologie, die der Meister der Schule Stephan **George** (geb. 1868 zu Büdesheim in Rheinhessen) herausgegeben hat („Zeitgenössische Dichter", 1905), gibt eine gute Übersicht über die fremden Vorbilder der deutschen „Artisten". Stefan George im besondern fußt deutlich auf Mallarmé, doch ist in der Reihe seiner Dichtungen, die von den „Hymnen" (1890), den „Pilgerfahrten" und „Algabal" zu dem Prunkwerk „Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten" (1895) führt und sich über das „Jahr der Seele", den „Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod" (1900), die „Fibel" und „Tage und Nächte" bis zum „Siebenten Ring" (1907) fortsetzt, eine bedeutsame Entwicklung zu monumentaler eigener Kunst nicht zu verkennen. Was der Naturalismus verwarf, erscheint dem Romantiker George als Ideal: die Verklärung des Lebens durch die Kunstschönheit. Wie Novalis verlangt, ist er seltsam befremdend, lieber unverständlich als platt, lieber allzu künstlich als trivial, lieber vornehm und kühl als durch Zergliederung von Alltagsgefühlen unmittelbar rührend. Er gebietet über eine verschwenderische Fülle wunderschöner Bilder und im Wetteifer mit Malern wie Böcklin und Klinger schildert er phantastische und stimmungsvolle Traumlandschaften mit symbolischen Fabelwesen. Nicht nur blinde Anhänger, sondern auch ein Teil der Kritiker, die auf den Grundsatz „L'art pour l'art!" eingeschworen sind, nennen George den größten deutschen Lyriker der Gegenwart; andere schwanken zwischen ihm und Rainer Maria **Rilke**, der 1875 in Prag geboren wurde und lange in Paris lebte, an das ihn die Verehrung des großen Bildhauers Rodin fesselte. Rilke, dessen Name sich in den „Blättern für die Kunst" nicht findet, ist ein noch viel zarterer und nervöserer Dichter als George. Die unscheinbarsten Eindrücke erfüllen ihn mit Ahnungen des Unendlichen, in allen Dingen und Erscheinungen spürt er das Walten der Gottheit; sehnsüchtig strebt er danach, sein Ich aufgebend, mit der Natur eins zu werden wie das naive Kind, sich zu ihrem Saitenspiel zu machen, um Gott in sich zu fühlen. In seinem letzten Werke, dem ganz unförmlichen, traumhaft verschwommenen Roman „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" (1910), schildert er sich selbst in dem Helden, der weltverloren und tiefeinsam durch Paris wandelt, ganz in seinem „Binnenleben" aufgeht und als „verlorener Sohn" seine Jugend in der Erinnerung noch einmal lebt. Von gleicher Art sind Rilkes Gedichte, still, ätherisch und weich, ganz nach innen gekehrt, sehr häufig manieriert und krankhaft in ihren lebensmüden Stimmungen, der Höhepunkt der entarteten Romantik, die auf völlige Entkörperung, auf die äußerste Vergeistigung des Lebens hinarbeitet. Auch bei Rilke ist indes eine Entwicklung festzustellen, die vielleicht einen Gesundungsprozeß einleitet. Von dem sanften, lieblichen Musizieren mit scheuen und gewichtlosen Worten geht er über zu konkreterer, plastischer Gestaltung; der Einfluß Rodins scheint darin wirksam zu sein. Die bezeichnenden Sammlungen Rilkes sind: „Larenopfer" (1895), Traum-

gekrönt, Advent, Mir zur Feier (1900), Das Buch der Bilder (1902), Das Stundenbuch (1906), Neue Gedichte (1907 und 1909). Ähnliche Töne wie in dem Roman Rilkes erklangen schon 15 Jahre früher in der handlungsarmen, sehr stimmungsreichen Wiener Novelle „Der Garten der Erkenntnis“ von Leopold **Andrian** (A. v. Sax), der sonst nur einige Gedichte in die „Blätter für die Kunst“ geschrieben hat. Er wirkte auf das stärkste ein auf ein anderes Mitglied der Gruppe, das gefeierte Oberhaupt der Wiener Symbolisten Hugo von **Hofmannsthal** (geb. 1874 in Wien). Von diesem ist wieder Rilke, nicht eben günstig, beeinflußt worden, obwohl der Wiener in der Lyrik selbst nur ein hochbegabter Nachahmer ist. Er faßt die Poesie als bloße „Wortkunst“ auf und möchte auf Anschauung und Denken am liebsten ganz verzichten. In der Tat sind seine Verse von betörender Schönheit, träumerisch hingehaucht und dem Ohre schmeichelnd, aber im Gegensatz zu George, der erlebte Gefühle künstlich stilisiert, meist ein zweckloses Spiel wie die Musik selbst, der Niederschlag der ganzen europäischen Kunst, deren Genuß dem vom Schicksal wohlgebetteten Dichter das eigene Erleben ersetzen muß, Dichtung aus zweiter Hand, Poesie der Poesie, wie die alten Romantiker sagten. Von den Modernen gehören besonders die englischen Präraffaeliten, die französischen Dekadenten, Maeterlinck, George und der italienische Wortschwelger d'Annunzio zu Hofmannsthals Anregern. Am meisten Eigenes gab er in einigen kleinen lyrischen Dramen. Schon mit 17 Jahren schrieb er die dramatische Studie „Gestern“, die sein Talent bereits ganz entwickelt zeigt; es folgten: Der Tod des Tizian, Der Tor und der Tod (1893), Theater in Versen (darin „Die Hochzeit der Sobeïde“ und „Der Abenteurer und die Sängerin“), Das kleine Welttheater u. a. Um ein wirkliches Drama mit leidenschaftlicher Bewegung zu schaffen, mußte sich Hofmannsthal an ältere Dichtungen anlehnen. Die „Elektra“ des Sophokles erschien ihm für den furchtbaren Stoff und die Sitten des mykenischen Zeitalters zu gemäßigt; er machte (1903) die Personen zu wilden Barbaren und peitschte die erschlafften Nerven des Großstadtpublikums durch gräßliche Vorgänge und Reden auf. Durch die Komposition von Rich. Strauß erhielt sich die Dichtung bis heute auf der Bühne. Rasch verschwanden dagegen „Ödipus und die Sphinx“, die Vorgeschichte des Sophokleischen „König Ödipus“, und „Das gerettete Venedig“, die Nachdichtung einer englischen Tragödie aus dem 17. Jhd. 1910 erschien dann Hofmannsthal wieder im Bunde mit R. Strauß in der Oper „Der Rosenkavalier“, und zwar als ein ganz Neuer. Er verwendete hier glücklich Typen der italienischen commedia dell'arte und gab ein prächtiges Kulturbild aus dem vornehmen Wien zur Zeit Maria Theresias. Das alte Thema des Mannes zwischen zwei Frauen ist originell und sehr reizvoll gewendet. Wohl gebricht es dem Dichter an dem erforderlichen Humor und den Dialekt beherrscht er nicht; trotzdem darf er sich an dem Welterfolge des Werkes einen wesentlichen Anteil zuschreiben. Neben George, Rilke und Hofmannsthal hat der allzu produktive Max **Dauthendey** aus Würzburg (geb. 1867) von den „Kunstfreunden“ und den ihnen Nahestehenden den meisten Anhang. In naturseligen Gedichten und inbrünstigen

Liebesliedern berauscht er sich an Farben und Düften und übertreibt die romantische Manier, die Eindrücke verschiedener Sinne zu vertauschen.

Mit den Mitarbeitern der „Blätter für die Kunst" berührt sich mannigfach Richard **Schaukal**, Ministerialrat in Wien (geb. 1874 in Brünn), eine vielfältige, eigenwillige und stolze Persönlichkeit, die sich mit einer Bekennerfreude ohnegleichen nach allen Seiten hin und in allen Formen, immer interessant, spiegelt. In wenigen Dichtern der Gegenwart ist der romantische Geist so lebendig geworden wie in Schaukal. Positiv und verneinend, gestaltend und kritisch spricht er seine Ansichten am reifsten in den Schriften des fruchtbaren Jahres 1906 aus: Großmutter, Kapellmeister Kreisler, dreizehn Vigilien aus einem Künstlerdasein (dem E. T. A. Hoffmanns, den Schaukal oft und oft verherrlicht hat), Giorgione oder Gespräche über die Kunst, Literatur, drei Gespräche; dazu kommen die geistreichen Essais „Vom Geschmack" und „Vom unsichtbaren Königreich" (beide 1910) und das hochmütig-boshafte Buch „Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser" (1907), Schaukals stärkster, aber ein unechter Erfolg. Die dichterische Bedeutung Schaukals liegt in seiner Lyrik. Die ersten „Gedichte" des Neunzehnjährigen ließen noch keine deutliche Eigenart erkennen, doch ist er schon in der Sammlung „Verse" (1896), die das Erlebnis der modernen französischen Lyrik verraten, selbständig geworden. „Meine Gärten" (1897) reihten ihn unter die Führer der neudeutschen „Parnassier" ein, „Tristia", „Tage und Träume" (1899) und „Sehnsucht" (1900) bezeichnen weitere Stationen seiner Entwicklung; das „Buch der Seele" (1908) endlich, die „Neuen Verse" (1913) und „Herbst" (1914) zeigen ihn auf einem ganz neuen Standpunkt angelangt. In den „Ausgewählten Gedichten" (1909) hat Schaukal die „Bilder" des zweiten Bandes von den „Versen" im ersten geschieden und damit auf den durchgreifenden Unterschied zwischen seiner ältern und neuern Lyrik selbst hingewiesen. Die ältere ist vorwiegend plastisch und wetteifert mit Meistern der Malerei, in den letzten drei Sammlungen dagegen strebt der Dichter nach Vertonung seiner Gefühle und Gesichte, von der Lust an den bunten Reizen der Welt und vom Prunk weg zu höchster Verinnerlichung und Vereinfachung, wie sie Rilkes erste Periode charakterisiert. Im zweiten Bande fesseln besonders die kulturhistorischen Bilder und Künstlerporträts, die Schule gemacht haben, im ersten viele in stiller Andacht zwischen Tag und Nacht leise hingesungene, von mystischen Ahnungen durchwehte Lieder. Über den lieblichen Kinderton (Kinderlieder, 1914) verfügt Schaukal ebenso wie über den Ausdruck vaterländischer Begeisterung und glühenden Hasses (Kriegslieder aus Österreich, 1914, Eherne Sonette, 2 Bde., 1914/15). Formsicherer und noch sangbarer als Rilke, schreitet er an der Spitze der modernen Lyriker Österreichs. Ferner verdanken wir ihm einige feine Novellen: „Mimi Lynx" im Stile Jacobsens, „Das Stelldichein" und „Die Sängerin" (in der Sammlung „Eros Thanatos", 1906), „Matthias Siebenlist" (in dem Buche „Schlemihle"). Durch seine Meisterschaft in der Behandlung der Sprache und seine wunderbare Feinfühligkeit hat sich Schaukal in die vorderste Reihe der deutschen Übersetzer gestellt; seine

Nachdichtungen der Franzosen Baudelaire, Verlaine, Heredia und Mérimée (Ausgewählte Novellen, 1907 und 1914) sind klassische Leistungen.

Von der jüngsten Generation der Wiener Lyriker haben der schwerblütige Anton **Wildgans** („Herbstfrühling", 1911) mit sozial gefärbten Gedichten und Franz **Csokor** mit glutvollen Balladen am überzeugendsten den Beweis dichterischer Befähigung erbracht.

Die Lyrik hat gegenwärtig ein sehr kleines Publikum, und zwar bevorzugt auch dieses die gefälligen Versschmiede vor den wirklichen Dichtern, die mehr aus Mode gekauft als gelesen werden. Auch die ernsten Dramatiker sprechen zu einem geringen Bruchteil der Nation. Ein Gradmesser für die neuerdings einsetzende Verwilderung des Geschmacks ist der ungeheure Zulauf zu den Lichtspielbühnen, Operettentheatern und andern geschäftlichen Unternehmungen, die ihre Kunden im besten Fall mit gemeiner Rührseligkeit und albernen Späßen bedienen. Das hastig jagende Leben stumpft den heutigen Menschen gegen die stillen und zarten Reize der Kunst ab, läßt ihm auch für die Versenkung in tiefere Dichtungen wenig Zeit und Sammlung. Selbst Leute, die sich zu den Gebildeten rechnen, suchen bei einem Buch oder im Theater nur Zerstreuung und Belehrung darüber, was ihr Alltagsdasein mit einer früher ungewohnten Stärke und Ausschließlichkeit ausfüllt.

Die erzählende Prosa behauptet bei der erdrückenden Mehrzahl der Leser die Alleinherrschaft; setzt sie doch im allgemeinen das wenigste Kunstverständnis und die geringste Mitarbeit des Genießenden voraus und kommt den unkünstlerischen Ansprüchen des Durchschnitts am meisten entgegen. Besonders im Roman kann sich der Autor in der Erörterung aller möglichen dringenden Lebensfragen ohne Hemmung ergehen. Daher steht die Verbreitung der modernen Romane in der Regel im umgekehrten Verhältnis zu ihrem Kunstwert; sie gelten und fallen, und dies gewöhnlich sehr rasch, mit der „Aktualität" ihrer Probleme. Von den beiläufig 50.000 deutschen Erzählungswerken, die in den letzten 25 Jahren erschienen sind, wird schwerlich mehr als ein Dutzend das laufende Jahrzehnt überdauern. Eine selbständige Prüfung dieser Masse auf ihre Bedeutung für die Zukunft ist dem einzelnen Kritiker unmöglich; er kann nur zu den auffallendsten Erfolgen, insoferne daran künstlerische Gründe überhaupt beteiligt waren, Stellung nehmen und aus dem Bereich seiner Kenntnis hervorheben, was ihm zukunftskräftig zu sein scheint.

Der naturalistische Roman nach dem Muster Zolas war anfänglich Großstadtroman, im besondern Berliner Roman. Doch fand sich unter den deutschen Autoren keiner, den man mit Zola hätte ernstlich vergleichen können, und heute sind diese Werke so gut wie verschollen. Indes nimmt Sudermann, wie schon angedeutet wurde, als Anreger des modernen deutschen Romans eine bemerkenswerte Stellung ein. Von „Frau Sorge" gingen für den neuen Entwicklungsroman und den modernen Heimatroman neue Impulse aus, der „Katzensteg" beeinflußte den Stil der historischen Romanerzählung der Gegenwart. Die stärkste Wirkung übt seit den Neunzigerjahren das Schlagwort „Heimatkunst" aus. Ihre ersten Wortführer waren der Niedersachse Heinrich **Sohnrey** in der Zeitschrift „Das Land", der Elsässer Friedrich **Lienhard** in der Zeitschrift „Heimat" und der Kampfschrift „Die Vorherrschaft Berlins", der Literarhistoriker Adolf **Bartels** aus Wesselburen. Die Landluft sollte die deutsche Literatur von den großstädtischen Krankheitsstoffen reinigen, die provinzielle Sonderart ihr frische Farbe verleihen; die bedeutenden Heimatsdichter der vorangehenden Literaturperiode wurden als Muster empfohlen. Programme machen aber keine Dichter, und was die vielen kleinen Erzähler und Erzählerinnen in den verschiedenen deutschen Gauen zur Heimatkunst beisteuerten, ist samt und sonders nichtig und interessiert auch unter ihren engern Stammesgenossen nur die beschränkten Geister. Doch war un-

1900 die Sehnsucht nach einem echten und großen Heimatroman überall rege geworden. Da posaunten einige Kritiker den Holsteiner Pastor Gustav **Frenssen** als den erwarteten Messias aus und die Gläubigen brachten den Entwicklungsroman „Jörn Uhl" (1901), der ohne Sudermanns „Frau Sorge" sicher nicht entstanden wäre, in wenigen Jahren auf eine Absatzhöhe, die in der gesamten deutschen Literatur ohne Beispiel ist. Auch „Hilligenlei" (1906) ging reißend ab. Heute hat Frenssen viel von seinem Ruhme eingebüßt und man schreibt den märchenhaften Erfolg der Massensuggestion zu. Beide Romane sind treffende Beispiele dafür, wie ein interessanter, wenn auch dichterisch mangelhaft verarbeiteter Ideengehalt über die fehlende Lebensechtheit der vorgeführten Menschen, die Unwahrscheinlichkeit und geringe Originalität der Fabel hinwegzutäuschen vermag. Den „Jörn Uhl" halten noch einige prächtig ausgeführte Einzelheiten, aber „Hilligenlei" ist nur abgestandene Religionsphilosophie in romanhafter Einkleidung. Ebenso unkünstlerisch war die Wirkung von „Peter Moors Fahrt nach Südwest"; Frenssen diente damit den kolonialen Bestrebungen des Deutschen Reiches mehr als der Poesie. Auch „Klaus Hinrich Baas" bietet eigentlich nur Stoff für Unterhaltung. Tiefer begründet war die Gunst, die sich **Thomas Mann,** geb. 1875 in Lübeck als Sohn eines Senators, in ebenso raschem Fluge gewann. Seine „Buddenbrooks", die in demselben Jahre wie „Jörn Uhl" erschienen, sind nichts weniger als ein Heimatroman im Schulsinne, sondern ein objektiv gestaltetes Kunstwerk, das auf Allgemeinmenschliches ausgeht, der beste deutsche Roman seit Fontanes Tod. Er erzählt in edler und reiner Sprache, die sich diskret den Charakteren anschmiegt, von dem Verfall einer Lübecker Kaufmannsfamilie in vier Generationen (1835—78), und zwar gehen die Buddenbrooks nicht an physischen Lastern zugrunde wie die Rougon-Macquart bei Zola, sondern büßen durch Verfeinerung ihrer geistigen Neigungen und ein Übermaß der Phantasie ihre Tüchtigkeit im praktischen Leben ein; der letzte Sproß des Geschlechts, ein schwächliches, musikalisch begabtes Kind, stirbt als Gymnasiast an Typhus. Die Einzelschicksale, in deren Ausführung sich der Dichter als ein Seelenkünder ersten Ranges bewährt, spielen sich auf dem Hintergrunde der politischen Ereignisse ab, die mit wenigen, aber bestimmten Strichen vergegenwärtigt werden. Mann hat diese Höhe im Roman nicht wiedererklommen; „Königliche Hoheit" ist ein kaltes Kunstprodukt. Die kostbarsten seiner Novellen vereinigt der Band „Tristan" (1903). Auch seine letzte Erzählung, „Der Tod in Venedig" (1913), hat poetisches Gewicht. **Heinrich Mann,** Th. Manns Bruder, gehört zu den phantasievollsten Romanschreibern, hat aber eine fast zynische Freude an der Darstellung wüster Sinnlichkeit und Entartung und ermangelt der strengen Zucht, die sich Th. Mann auferlegt (Im Schlaraffenland, Die Göttinnen, Zwischen den Rassen). Nur in dem sozialen Roman „Die kleine Stadt" (1910) schuf er mit brillanter Technik ein ernstes Kunstwerk.

Am Schluß der „Buddenbrooks" verspottete Th. Mann die preußischen Oberlehrer als lieblose Pedanten. Er schlug damit ein Thema an, das in den folgenden Jahren in einer großen Menge von Erzählungen, meist mit mehr Leidenschaft als Sachkenntnis, erörtert wurde. Noch 1901 gab **Friedrich Huch** aus Braunschweig, von

Th. Mann unabhängig, seinen „Peter Michel“ heraus, die Geschichte eines schüchternen, träumerischen Dorfjungen, der es zum Gymnasiallehrer bringt und unter den Kleinstädtern in öder Schulfuchserei ein richtiger Philister wird. In den zusammenhängenden Romanen „Geschwister“ (1903) und „Wandlungen“ (1905) klärte sich Huchs Talent, „Mao“, „Pitt und Fox“ und „Enzio“, der Roman eines jungen Komponisten, bedeuteten weitere sehr schätzbare Leistungen. Durch F. Huchs frühes Verscheiden im 40. Lebensjahre (1913) verlor unsere Literatur einen feinen und vornehmen Erzähler. Dieselbe Anklage wie F. Huch im „Peter Michel“ erhebt Emil **Strauß** (geb. 1866) in der schwermütigen, an herzerweichenden und echt poetischen Zügen reichen Lebensgeschichte „Freund Hein“ (1902). Außerdem beruht der wohlverdiente Ruhm dieses haushälterischen Künstlers auf den Romanen „Der Engelwirt“ (1900) und „Kreuzungen“ (1904) sowie auf den wundervoll erzählten tragischen Novellen „Hans und Grete“ (1910). Auch im historischen Roman („Der nackte Mann“, 1913) bestand Strauß mit Ehren. Mit dem erschütternden, in der Tendenz freilich weit übers Ziel hinausschießenden Roman „Unterm Rade“ (1905) gesellte sich Hermann **Hesse** (geb. 1877 in Calw) zu den Kritikern der höhern Schule, nachdem ihn ein Jahr zuvor der Entwicklungsroman „Peter Camenzind“ zu einem der gelesensten deutschen Autoren gemacht hatte. Der Held dieses lose komponierten Buches ist eine schwermütige dichterische Natur, die es aus der Enge des Schweizer Heimatsdorfes ins Weite hinauszieht. Aber seine Sehnsucht kann weder durch Ruhm noch durch Liebe gestillt werden; er bleibt einsam und so kehrt er in die engen Verhältnisse, in denen er geboren war, zurück und übernimmt das Gasthaus seines Vaters. Nach der reichen seelischen Entwicklung Camenzinds wirkt der überhastete Schluß wie unangebrachte romantische Ironie und auch an ungesunder Mystik fehlt es bei Hesse nicht. Manche Gestalt und Erfindung läßt uns aber an Keller denken, dessen Stil für Hesse vorbildlich ist, und die dithyrambischen Naturschilderungen reißen unwiderstehlich in die romantische Stimmung hinein. Durch Teile der Novellenbände „Diesseits“, „Nachbarn“ (1908) und „Umwege“ hat Hesse seinen Ruf so gefestigt, daß ihm auch die schwachen Romane „Gertrud“ (1910) und „Roßhalde“ (1914) nicht erheblichen Abbruch taten. In der Lyrik (Gedichte, 1902, Musik des Einsamen, 1915) erscheint er als ein nicht unwürdiger Nachfahr seines Landsmanns Mörike.

Als zielbewußter Kritiker der verschrobenen und überbildeten modernen Literatur („Mehr Goethe“, 1899) fiel der Vetter Friedrich Huchs **Rudolf Huch** (geb. 1862 zu Porto Alegre in Brasilien) zuerst auf. Auch als Dichter setzte er sich mit seiner Zeit kritisch auseinander. Seine Stärke ist ein überlegener, leise zur Ironie neigender, an Busch gemahnender Humor. Am freiesten und erfrischendsten braust er, um naturalistische Wahrscheinlichkeit unbekümmert, durch den Roman „Wilhelm Brinkmeyers Abenteuer“ (1911), sein bestes Werk. „Der Frauen wunderlich Wesen“ (1905), die „Komödianten des Lebens“ (1906) und „Die Rübenstedter“ (1910) verspotten in zwangloser Form das kleinstädtische Philisterium und einige unerfreuliche Typen moderner Menschen, die zwei Bildungsromane „Die beiden Ritterhelm“ (1907) und

„Familie Hellmann" (1908) gestalten objektiver und einheitlicher eine große Zahl interessanter Charaktere. Auch „Talion", R. Huchs neuestes Buch (1913), ist beachtenswert. — Rein als Erzähler betrachtet, steht der Kurländer Eduard Graf von **Keyserling** (geb. 1855, gest. 1918 in München) heute obenan, ein feines, nervöses, müheloses Talent, an Reiz der Form Maupassant vergleichbar, der berufene Erbe Fontanes, mit dem er nicht nur das Stoffgebiet — das Leben des östlich-deutschen Adels — sondern auch die tiefe Menschenkenntnis und weltmännische Sicherheit, die persönliche Zurückhaltung trotz warmen Anteils an seinen Menschen, die Kunst der Gesprächsführung und der geistreichen Sentenzen gemeinsam hat. Auch er behandelt mit Vorliebe Liebes- und Ehekonflikte und variiert dieselben Themen immer wieder in origineller Weise. Seine Personen sind lebenshungrig, aber zum naiven Genuß unfähig, finden sich nur äußerlich zusammen und gehen innerlich aneinander vorbei. Höchst sorgfältig wird das Zuständliche gemalt und mit einfachen realistischen Mitteln breitet der Dichter über seine Erzählungen kräftige Stimmung. Reife Schöpfungen Keyserlings sind die Romane „Beate und Mareile" (1903), „Dumala" (1908), „Wellen" (1911) und „Abendliche Häuser" (1914) sowie die Novellenbände „Schwüle Tage" (1906) und „Bunte Herzen" (1908).

Eine große Begabung für die historische Erzählung wurde mit dem Heidelberger Pfarrer Adolf **Schmitthenner** (1854—1907) zu Grabe getragen. Sein nachgelassener Roman „Das deutsche Herz" erzählt mächtig von den ersten Jahren des Dreißigjährigen Krieges, doch sind seine historischen Novellen vorzuziehen; eine darunter, „Friede auf Erden", ist ein bleibendes Meisterwerk. Auch zwei beklemmend grasse, stimmungsschwere moderne Romane hat Schmitthenner verfaßt: „Psyche" (1891) und „Leonie" (1899). — In einer Trilogie kulturhistorischer Romane („Ein Volk an der Arbeit") unternahm es Emil **Ertl** in Graz (geb. 1860 in Wien), Österreichs Geschichte im 19. Jhd. poetisch lebendig zu machen. In den „Leuten vom Blauen Guguckshaus" (1906) entwarf er ein Bild Wiens im Jahre 1809. Den Hauptinhalt bestreiten frei gestaltete Episoden aus dem Leben von Ertls Vorfahren, die auf den „schottischen Freigründen" (im heutigen VII. Bezirke Wiens) Seidenfabriken besaßen; der Roman kulminiert in der eindrucksvollen Schilderung der Schlacht bei Aspern. „Freiheit, die ich meine" (1907) führt durch das aufgeregte Jahr 1848 und ist wohl die bedeutendste dichterische Behandlung dieser Zeit. „Auf der Wegwacht" (1912) schildert die Entwicklung Österreichs von 1866 bis auf die Gegenwart. Ertl steht noch in Freytags Tradition und hat sich an Keller geschult, doch ist er auch durch die Schule des Naturalismus (Maupassant) gegangen. Seine ersten Novellen („Opfer der Zeit", 1895) sind ganz naturalistisch, in den spätern Bänden („Feuertaufe", 1905, „Gesprengte Ketten", „Nachdenkliches Bilderbuch", 1911 u. 1913) ringt sich Ertl zu einer humorvollen Weltanschauung durch. Er liebt es, das Bedeutende aus dem Unbedeutenden zu entwickeln und das Tragische neben das Komische zu stellen. Im „Neuhäuselhof", einem Roman aus dem modernen Wien, hält das Grundmotiv der verderblichen Habsucht eine Reihe von Lebensgängen zusammen. — Wie Ertl lebt in Graz abseits vom lauten Literaturgetriebe, halb ein träumerischer Romantiker,

halb ein gesunder realistischer Volksschriftsteller, Wilhelm **Fischer** (geb. 1846 in Csakathurn jenseits der steirisch-ungarischen Grenze). Spät trat er auf und erst am Beginn des 20. Jhds. verbreitete sich sein Name über Steiermark hinaus. Den Ausschlag gaben die „Grazer Novellen" (1898), unter denen „Frühlingsleid" am tiefsten schürft; populärer wurde indes die historische Erzählung „Das Licht im Elendhause". Das Buch „Lebensmorgen" (1906) birgt neun Kindergeschichten, die in der Grazer Wirklichkeit anheben und durch Märchen in die Wirklichkeit zurückleiten; sie sind kindlich erzählt, aber künstlerisch ausgeführt. Zuletzt schenkte Fischer seinen Verehrern unter dem Titel „Murwellen" (1910) sechs liebe Geschichten. Zu lehrhaft und altmodisch in den Motiven und der Technik sind seine Romane, auch die vielgelesene „Freude am Licht" (1902). An Ertl und Fischer schließt sich, zurzeit beide an äußerem Erfolg übertreffend, der Grazer Rudolf Hans **Bartsch** (geb. 1873). Seinen zweiten Roman „Zwölf aus der Steiermark" (1908) durchflutet dieselbe Heimatliebe wie die Grazer Erzählungen Fischers und dieselben patriotischen und nationalen Sorgen werden darin wach. Bartsch begleitet zwölf durch Freundschaft verbundene Jünglinge, die alle das Glück suchen, aber verschiedenen Idealen folgen, eine Strecke ihres Lebensweges durch die entscheidenden Jahre und gruppiert sie um eine schöne Frau. Die eigentliche Heldin ist aber seine der Natur so nahe Vaterstadt. Mit mehr Kunst zusammengefügt ist der Roman „Die Haindlkinder" (1908), der den Gegensatz des alten und des modernen Wien prächtig vor Augen stellt. Die lyrische, manchmal geradezu liedhafte Sprache Bartschs, die Naturbeseelung und der Hang zum Mystischen rufen die Erinnerung an „Peter Camenzind" hervor. Leider bewegt sich die Entwicklung Bartschs, seitdem er den Offiziersberuf aufgegeben hat, um von der Feder zu leben, in ab steigender Linie; er schreibt zu viel, wiederholt sich und nimmt zu abgebrauchten Mitteln seine Zuflucht. Die sechs flott erzählten Novellen „Vom sterbenden Rokoko" (1909) bekunden wenigstens ein hohes geschichtliches Einfühlungsvermögen, aber Bartschs neueste Bücher bleiben schon ganz in der Unterhaltungsliteratur stecken. — Durch die Romane „1848" (1907), „Alt-Wien" (1911) und „Der liebe Augustin" (1913), einen pikaresken Roman in altertümelnder Sprache, gehört der Deutschungar Otto **Hauser** (geb. 1876) in diesen Zusammenhang. Er hat auch einen Weltanschauungsroman („Spinoza", 1908) geschrieben, doch bewegt er sich als Erzähler fern von der nebelhaften Psychologie der Problemdichter und der lyrischen Epik eines Bartsch. Seine „Ethnographischen Novellen" (1901) interessieren und packen nicht nur durch ihre Stoffe, sondern sind auch meisterlich, mit prachtvoller Ruhe erzählt. Ebenso ist „Lucidor der Unglückliche" (1905) eine sehr feine Arbeit, „Faustulus" (1911) ein geistreiches Phantasiestück von dem Sohne Fausts und der Helena. Auch Hausers Gedichte (Der Reigen der schönen Frauen, Runen) erheben sich hoch über den Mittelschlag. So haben die Zeitgenossen an Hauser, den sie fast nur als fruchtbaren und sehr gewandten Übersetzer, zumal als Vermittler orientalischer Lyrik, und als Literarhistoriker kennen („Aus fremden Gärten", „Weltgeschichte der Literatur"), viel gut zu machen.

Mit einer Reihe von klangvollen Namen ist Tirol in der modernen Dichtung vertreten.

Hervorgehoben sei nur Hans von **Hoffensthal** (1877—1914), dessen Erzählungen alle in seiner Heimatstadt Bozen und ihrer herrlichen Umgebung spielen. Er arbeitet sehr ungleichmäßig und sinkt zuweilen bedenklich herab, doch seine besten Werke (die Romane „Maria Himmelfahrt", 1905, und Lori Graff, 1909, die Novellensammlung „Hildegard Ruhs Haus", 1910, sind starke Talentproben; deutlich ist die Verwandtschaft mit Herm. Hesse.

Ziemlich rasch bahnte sich der Schlesier Paul **Keller**, ursprünglich Volksschullehrer, den Weg zu großen Erfolgen. Er ist Realist und Märchendichter in einer Person, ein echter, volkstümlich fühlender Heimatkünstler; am freiesten fühlt er sich, wenn er den Zauber des engen Lebens ausmalt. Die zwei Novellenbände „Gold und Myrrhe" (1898 u. 99) und die Sammlung „Das Niklasschiff" (1907) sind durch einige wunderschöne Erzählungen geschmückt und auch die Romane „Waldwinter" (1902), „Die Heimat" (1904) und „Der Sohn der Hagar" (1907), Kellers wuchtigste Schöpfung, fördern viel intime Poesie zutage. In der „Alten Krone" (1909) ist der Gegensatz der Slawen und Germanen gestaltet und romantisch beleuchtet; die alte Krone der Wendenkönige dient hier ähnlich als Symbol wie die deutsche Kaiserkrone in Arnims „Kronenwächtern". Eine große Schar von Lesern erbaut der Schweizer Ernst **Zahn**, Bahnhofgastwirt in Göschenen (geb. 1867), durch seine zumeist sehr ernsten alpinen Dorfgeschichten und Romane, welchen der lehrhafte Zug anhaftet, wie denen Gotthelfs und Roseggers; wie dieser konnte Zahn, obwohl sein Ruhm recht jung ist, sogar eine Gesamtausgabe seiner allzuvielen Schriften veranstalten. Die Bücher „Menschen" (1900), „Schattenhalb", „Helden des Alltags" (1905), „Firnwind" und „Was das Leben zerbricht" schließen eine Anzahl von Novellen ein, die über die Grenzen der guten Unterhaltungsliteratur in das Gebiet der Kunst emporragen, und auch der verbreitetste Roman Zahns, „Lukas Hochstraßers Haus" (1907), hat dichterische Eigenschaften. Nicht minder wird der Roman „Einsamkeit" (1909) gerühmt. Eine stille Gemeinde von Freunden behaglich-geistreichen, nachdenklichen Humors erfrischt und erhebt Gerhard Ouckama **Knoop** (geb. 1861 in Bremen, gest. 1913 in Innsbruck). Er knüpfte noch an Freytag an, führte mehrere seiner Romane in Form von Biographien aus und ließ sich dabei wie Jean Paul gern gehen. Seine Hauptwerke sind: Die Karburg (1897), Das Element, Sebald Soekers Pilgerfahrt, S. Soekers Vollendung (1905), Aus den Papieren des Freiherrn von Skarpl (1909).

Einen sehr gewichtigen Anteil an der modernen Erzählungsliteratur und auch an der Lyrik haben die Frauen. Wovon im Zeitalter der Romantik und des Jungen Deutschland einige wenige Schriftstellerinnen träumten, das verwirklichten die letzten Jahrzehnte: die Frauen bemächtigten sich nach und nach aller Berufe und mit der größern Freiheit erwachten auch ihre früher durch sinnlose Vorurteile gefesselten Kräfte. Den dankbarsten und reichsten Stoff boten ihnen die Kämpfe um die Emanzipation selbst; sie drängten die schalen, bis zum Überdruß eintönigen Liebes- und Familiengeschichten und Backfischgedichte der ältern Damen zurück. Wie immer, wenn die Literatur auf bestimmte politische und soziale Tendenzen eingestellt wird, kam es auch zu gehässigen und peinlichen Übertreibungen; die Männer wurden von allzu hitzigen Frauenrechtlerinnen als egoistische Tyrannen und brutale Philister an den Pranger gestellt, die engelgleichen Frauen zu Märtyrerinnen gemacht, das moderne Weib ohne gewollte Ironie wie ein groteskes Zerrbild gemalt, von dem sich die Zartfühlenden beiderlei Geschlechts schaudernd abwendeten. Aber in den besten Werken der modernen Frauenliteratur vermählt sich der tendenziöse Inhalt mit künstlerischer Form und durch die besondere Art des Weibes, die Dinge und Verhältnisse zu betrachten,

die Darstellung des innern Kampfes zwischen den alten und den neuen Frauenidealen, wurde die Poesie zweifellos bereichert. Einige reine Künstlernaturen unter den lebenden Frauen brauchen den Vergleich mit den besten männlichen Zeitgenossen nicht zu scheuen, so die Erzählerinnen und Lyrikerinnen Isolde Kurz und Ricarda Huch. Die Dichtung beider wurzelt in der Romantik, deren Lebens- und Kunstideale Ric. Huch genau erforscht hat, wie sie durch zwei Bücher (Die Blütezeit der Romantik, Ausbreitung und Verfall der Romantik) bewies. Scharf trennt sie sich jedoch von der Romantik durch ihre geradezu feindselige Stellung zum Katholizismus. Beide Dichterinnen verherrlichen auch die Renaissance und deren Stammland Italien, wo J. Kurz einen großen Teil ihres Lebens, Ric. Huch mehrere Jahre zugebracht hat. Beide bemühen sich, die Poesie von der groben Wirklichkeit abzulösen, beide sind Meisterinnen der deutschen Prosa.

Isolde Kurz hat die Gabe der Poesie von ihrem Vater, dem Dichter des „Sonnenwirts" (s. S. 287 fg.), geerbt. Sie wurde 1853 in Stuttgart geboren und gab 1889 ihre ersten „Gedichte" heraus, eine der wertvollsten lyrischen Sammlungen der letzten Jahrzehnte. Sie sind auf ein wehmütiges Moll gestimmt; nur ab und zu tönt das helle Dur eines Liebesliedes oder Erinnerungsgedichtes hinein. Am meisten greifen die vielen Totengedichte ans Herz; die besten vereinigt der Zyklus „Asphodill", wo eine Braut, zuerst in Sonetten und Stanzen, später in deutschen Versmaßen, immer wieder das Bild des verstorbenen Geliebten beschwört. Das satirische „Weltgericht" im Tone von Goethes „Ewigem Juden" bezeugt, daß die Dichterin auch des tiefen Humors mächtig ist. In den „Neuen Gedichten" (1905) wird viel gegrübelt, doch sind darunter lyrische Offenbarungen wie das „Brautlied" und „Das Lämpchen", die rührende Klage der Unverheirateten, daß das schöne Licht ihres Stammes in ihren Händen verenden muß. Geister der Renaissance ruft die Dichterin in den vier „Florentiner Novellen" (1890) herauf. Die sechs „Italienischen Erzählungen" (1895) spielen in dem gegenwärtigen Italien. In der ersten werden „Schuster und Schneider" geistvoll als zwei große Menschentypen charakterisiert. Das „Mittagsgespenst" stellt in romantischer Weise phantastische Gesichte in eine hellbeleuchtete Stadt Italiens hinein. In dem mystischen Schlußstück „Ein Rätsel" holt sich die Dichterin aus dem romantischen Nachtgebiet der Seele philosophische Symbole. Auch der neue Novellenband „Lebensfluten" (1907) zeigt eine Neigung zur Darstellung von Wahnideen.

Umfassender ist das Weltbild, kräftiger und reicher instrumentiert sind die romantischen Melodien von **Ricarda Huch**, die unter den lebenden Dichterinnen Deutschlands ohne Zweifel den ersten Rang für sich beanspruchen kann. Sie wurde 1864 in Braunschweig geboren und ist die Schwester Rudolf Huchs. Nach einer selbständigen Vorbereitung studierte Ricarda an der Universität in Zürich, erwarb sich die Würde eines Doktors der Philosophie und erhielt dann eine Anstellung an der Züricher Stadtbibliothek. Die Beschäftigung mit den Werken der Züricher Meister Keller und Meyer hinterließ in ihrer Dichtung unverlöschbare Spuren; auch Eindrücke des Hochgebirges tauchen darin oft auf. Reiche Anregungen brachte ihr dann der Aufenthalt in Italien. Zurückgekehrt wirkte Ric. Huch als Lehrerin in Bremen,

übersiedelte dann nach Wien und ließ sich später in München nieder, wo sie auch gegenwärtig lebt.

Ric. Huch kam wie M. v. Ebner-Eschenbach vom Drama, dessen Form sich ihrer Begabung spröde erwies, zur Erzählung. Schon in den „Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren" (1892) sehen wir sie auf der Höhe ihres Könnens.

Das äußere Gerüst des Romans, der von persönlichen Erlebnissen gesättigt ist, ähnelt dem der späteren „Buddenbrooks" von Th. Mann; da und dort wird der Niedergang einer hanseatischen Patrizierfamilie vorgeführt. Auch den Ursleuen wird das Wohlleben verderblich; sie nehmen das Dasein als ein schönes Spiel, tändeln mit Liebe und Ehe ebenso wie mit Kunst und Wissenschaft und verstricken sich in schwere Wirren, aus denen ihr geschwächter Wille keinen andern Ausweg findet als Selbstmord oder Weltflucht. Im Mittelpunkt der Erzählung steht Galeide Ursleu, die sich zur Künstlerin auf der Geige heranbildet. Sie entflammt in Liebe zu ihrem Vetter Ezard, als dieser ihre Lehrerin im Französischen, Lucile, geheiratet hat. Lucile fällt schließlich der Cholera zum Opfer, die in der Stadt wütet, und räumt so dem unseligen Paare den Platz. Doch da fesselt ihr Bruder Gaspard Galeide wie ein hypnotisches Medium an sich. Der Unhold, ein Abkömmling der magischen Bösewichte Hoffmanns, peinigt das Mädchen mit seinen Launen, und als sie, um ihm ihre Liebe zu beweisen, fragt, ob sie sich aus dem Fenster stürzen solle, antwortet er nickend: „Oui, Mademoiselle." Im nächsten Augenblick liegt Galeide zerschmettert zwischen den Lilien im Hausgarten.

Dieser schwere Stoff hätte eine realistische Behandlung erfordert, doch die romantische Dichterin sieht von allem Alltäglichen ab und rückt das innere Geschehen durch die Technik der Erzählung und durch die chronikartige, kunstvolle Sprache, die die Schule Goethes und Kellers nicht verleugnen kann, in eine poetische Sphäre. Zwar schaltet sie ebensowenig wie Goethe in den „Wahlverwandtschaften", die wiederholt anklingen, das Prosaische aus, aber sie stilisiert es und nimmt ihm das Individuelle. So sagt sie nicht einmal ausdrücklich, daß der Schauplatz Hamburg ist, und die Schilderung der furchtbaren Pest ist ganz allgemein, zu flau. Auch die Einkleidung des Ganzen nach dem unabweisbaren Vorbilde von Hoffmanns „Elixiren des Teufels" ist ein bewährtes Mittel, die Wirklichkeit zu poetisieren. Galeides Bruder Ludolf ist wie Hoffmanns Medardus durch eigene Irrungen und den Tod der liebsten Menschen zu einem finstern Schicksalsglauben gelangt, zieht sich als morsch gewordener Dekadent, nicht aus Glaubensbedürfnis, sondern nur Ordnung und Ruhe suchend, in ein Schweizer Kloster zurück und kostet alles Glück und Leid in der Erinnerung noch einmal durch, indem er die Geschicke seiner Familie aufzeichnet.

Ein ähnlicher Rahmen spannt in R. Huchs zweitem größeren Erzählungswerk, „Aus der Triumphgasse" (1902), eine Anzahl von kleinen Lebensgeschichten ein, die von vielen Martern und kümmerlichen Freuden, großer Verworfenheit und wenig Menschlichkeit bei den Bewohnern einer Gasse im Triester Elendsviertel berichten. Durch sehnsüchtige Liebe zu den Ärmsten und zum Leben trotz seiner Abgründe weiß die Dichterin auch über die schrecklichsten Zustände und Vorfälle den mildernden Glanz einer musikalischen Stimmung zu gießen. Der melancholische Roman „Vita somnium breve" (Das Leben, ein kurzer Traum, 1902; in der 5. Aufl. von 1913 „Michael Unger" betitelt) knüpft wieder an „Ludolf Ursleu" an, ist jedoch blasser. Noch mehr zerfließt in Traum, Betrachtung und

Stimmung die Fabel des Romans „Von den Königen und der Krone“ (1904). Eine Reihe moderner Märchen und Novellen vervollständigt das Bild der romantischen Erzählerin; Realismus, Phantastik und Symbolik mischen sich darin manchmal zu seltsam befremdend. Die lesenswertesten sind: Der Mondreigen von Schlaraffis, Teufeleien, Liebe, Fra Celeste, Seifenblasen.

Zeugnisse des Beginns einer neuen dichterischen Epoche sind die „Geschichten von Garibaldi“ (Die Verteidigung Roms, 1907, Der Kampf um Rom, 1908; ein dritter Teil steht noch aus), „Das Leben des Grafen Federigo Confalonieri“ (1910) und „Der große Krieg in Deutschland“ (3 Bde., 1912—1914). Während die frühere historische Erzählung das Zeit- und Kulturgemälde mehr oder weniger leicht nahm und zu Gunsten der erfundenen, meist alltäglichen Menschenschicksale starke Abweichungen von der Geschichte nicht scheute, ging R. Huch noch kühner vor als Fontane in dem Roman „Vor dem Sturm“. Sie findet in der schlichten historischen Wahrheit genug gewaltige Poesie und so hält sie ihre erfinderische Phantasie zurück und beschränkt sich darauf, das Material, das sie bis ins kleinste beherrscht — für die italienischen Romane beweisen es die glänzenden Essais „Das Risorgimento“ auch dem Nichtfachmann — nach seiner Bedeutsamkeit sorgfältig zu sichten, wirkungsvoll zu arrangieren, durch die Gliederung übersichtlicher zu machen, einen reizvollen Wechsel herzustellen — kurz strenge Wissenschaft durch die poetische Technik und Sprache zu einem ästhetischen Genuß zu machen. Flüchtige Blicke ins kleine Leben leisten dabei oft bessere Dienste als die diplomatischen Aktionen. Die Dichterin enthält sich streng alles Pathos und aller Sentimentalität und auch die stimmungsvolle Lyrik, die hie und da aus ihren Schilderungen aufblüht — am schönsten aus den Bildern der deutschen Landschaft in dem gewaltigen Prosaepos vom Vorspiel, Verlauf und Ausgang des Dreißigjährigen Krieges — zieht ihre Kraft unmittelbar aus der ruhig-klaren Anschauung. In den Garibaldi-Romanen haben wir noch Spieler und Gegenspieler und im „Confalonieri“ sind alle Ereignisse um diesen Vorläufer der italienischen Freiheitsbewegung gruppiert; das Schicksal dieses Mannes, der mit einer bewunderungswürdigen Seelenkenntnis charakterisiert wird, ist ein Gleichnis und bringt in die Fülle des geschichtlichen Geschehens die innere Einheit. Noch größere Triumphe feiert die Fähigkeit der Dichterin, die historischen Ereignisse geistig zu durchdringen und zu deuten, im „Großen Krieg“, wo sie auf einen poetischen Helden ganz verzichten muß. In diesen drei Werken scheinen die Anfänge einer monumentalen neuen Geschichtsdichtung zu liegen. Leichter wiegt „Der letzte Sommer“ (1910), eine virtuos komponierte Erzählung in Briefen aus der letzten russischen Revolution; R. Huch scheint hier von der Absicht geleitet zu sein, den scheuseligen Verbrecherroman künstlerisch höher zu heben, und das hat sie sicherlich erreicht. In den drei historischen Novellen „Der Hahn von Quakenbrück“ (1911) kommt ein lächelnd-ernster, ironischer Humor zu Worte.

R. Huchs Lyrik weist wie manche Eigenschaften ihrer Werke in Prosa auf eine starke Verwandtschaft mit K. F. Meyer hin und nähert sich auch den „Blättern für die Kunst“. Am häufigsten sind in ihren zwei Sammlungen (Gedichte, 1894, Neue Gedichte, 1907) die poetischen Goldschmiedearbeiten: geschichtliche Bilder,

Porträts historischer und sagenhafter Gestalten, mythologische Szenen, Symbole für Leben und Tod, dazwischen freilich eine große Zahl elementar empfundener Liebesgedichte. Oft widerstrebt das Wort dem Rhythmus, aber Gedichte wie „Unersättlich", „Ankunft im Hades", „Prädestination", „Träumerei" und die Reihe der entzückenden „Liebesreime" tragen alle Zeichen der Dauer an sich.

Neben J. Kurz und Ric. Huch werden voraussichtlich ihre Zeitgenossinnen, wenn sich die Masse der Produktion gesetzt hat, einen schweren Stand haben. Das Beste von jenen dürfte noch leben, wenn Klara **Viebig** (verm. Cohn, geb. 1860 in Trier), die seit 1897 („Kinder der Eifel", Novellen) zu der meistgelesenen deutschen Schriftstellerin aufgestiegen ist, auch mit ihren gepriesensten Romanen (Das tägliche Brot, Das schlafende Heer, Das Kreuz im Venn, Die vor den Toren, Das Eisen im Feuer) längst vergessen sein wird. Gabriele **Reuter** (Aus guter Familie, 1895, u. a.) und manche ihrer einst berühmten Mitkämpferinnen ziehen schon heute nicht mehr. Auch Helene **Böhlau** (geb. 1859 in Weimar) hat einen großen Teil ihrer Erzählungen durch allzu dick aufgetragene Tendenz geschädigt. Solange sich die Spitzen noch gegen das Philistertum richten, hält ein kräftiger Humor die satirische Lust halbwegs im Zaume, wie in der Novelle „Der schöne Valentin", dem Roman „Reinen Herzensschuldig". Am naivsten gestaltet sie Familienerinnerungen an die große Zeit ihrer Vaterstadt mit Goethe und Schiller im Hintergrunde in den köstlichen „Ratsmädelgeschichten" (1888), deren Weise in spätern Büchern mit ähnlichem Haupt- oder Untertitel noch einigemal fröhlich oder ernst-wehmütig stimmt (Sommerbuch, 1902, Die Kristallkugel, 1903). Aber schon in dem Roman, der als ihr Hauptwerk gilt und sicherlich dichterische Stellen hat, dem „Rangierbahnhof" (1895), verstimmt an einigen Figuren die Absichtlichkeit der satirischen Zeichnung sowie die etwas aufdringliche Symbolik und die spätern Romane, wie „Halbtier", tragen zum Teil schon im Titel den Stempel einer künstlerisch nicht gezügelten Kampfluſt. In ihrem neuesten Roman „Isebies" (1912) hat H. Böhlau den Weg zu dem heimatlichen Boden, zu den Jugenderinnerungen und zu unparteiischer Dichtung zurückgefunden. Neben so lauten Ruferinnen im Streit blieb die feine Stimme der Deutschrussin Lou **Andreas-Salomé** weitern Kreisen unvernehmbar. Ihre Romane (Ruth, 1895, Fenitschka, Menschenkinder, Ma, 1901) und Novellen (Im Zwischenland, 1902) sind ganz durchgeistigt, nur auf zarte Seelenschilderung gerichtet. — Lange blieb auch das Talent der Baronin Enrica von **Handel-Mazzetti** in Steyr (geb. 1871 in Wien) ohne den ermunternden Widerhall der Öffentlichkeit. Von kleinen dramatischen Versuchen, kleinen Erzählungen und dem später umgearbeiteten schwachen Gesellschaftsroman „Brüderlein und Schwesterlein" führte sie der Weg auf das Gebiet des historischen Romans, auf dem sie in der Folgezeit ihre Vorzüge zur vollen Geltung brachte. Sie kann für sich das Verdienst in Anspruch nehmen, diese Gattung wiederbelebt zu haben. In „Meinrad Helmpergers denkwürdigem Jahr" (1900) erzählt Handel-Mazzetti von einem englischen Freigeist, den die protestantischen Priester in Berlin zu Tode foltern lassen. Seines Knaben nimmt sich der Mönch Helmperger an und führt ihn in dem Kloster Kremsmünster

durch die Werbekraft seiner kindlichen Liebe allein in den Schoß der alten Kirche. Die unkünstlerischen Nebenabsichten, von denen diese Erzählung nicht ganz frei ist, traten in „Jesse und Maria" (1906) zurück. Die Dichterin sah sich nun plötzlich von allen Seiten umjubelt und wurde wohl auch ein wenig überschätzt. Aus dem Anfang des 18. Jhds. werden wir in die Jahre 1658 und 1659 zurückgeführt, die Zeit, da die österreichischen Protestanten im letzten verzweifelten Kampfe mit der übermächtigen Gegenreformation liegen. Der Schauplatz ist Pöchlarn und Umgebung.

Der protestantische Edelmann Jesse von Velderndorff bietet den Feinden seines Glaubens Trutz, ja will die Bewohner seiner Gegend sogar mit Gewalt zum Protestantismus zurückbekehren. Ein wundertätiges Marienbild, das der bischöfliche Förster Schinnagel auf den Taferlberg gebracht hat, ist ihm ein Dorn im Auge; er hilft dem Förster unter der Bedingung aus der Not, daß er es wieder herabhole und ihm zur Vernichtung übergebe. Des Försters Weib Maria vereitelt den Anschlag und zeigt den Frevler dem geistlichen Gerichte an. Bei der Verhandlung verliert der hitzige Junker alle Selbstbeherrschung, schießt auf einen der Richter und wird zum Tode verurteilt. Da kommen über seine Angeberin Qualen der Reue und in ihrem Herzen siegt die Nächstenliebe. Sie stillt Jesses neugeborenes Kind, tröstet ihn im Kerker und stürzt ohnmächtig nieder, als er im Angesicht des frohlockenden Pöbels enthauptet wird.

Licht und Schatten sind auch hier noch nicht ganz gleichmäßig auf die Vertreter beider Konfessionen verteilt, doch enthält sich die Dichterin streng aller tendenziösen Reflexionen. In der Anlage der Erzählung kam ihr die dramatische Schulung an Jugendversuchen zustatten. Die Handlung steigert sich, von einigen Episoden und etwas breiten Schilderungen unterbrochen, bis zu dem großartigen Schluß und die Hauptgestalten graben sich unverlöschlich ins Gedächtnis ein. Der Reichtum und die realistische Echtheit des Zeitbildes sowie die geschickte Nachahmung des Stils mundartlicher Chroniken machen die Illusion des Miterlebens eines geschichtlichen Vorgangs vollständig. Nicht viel wesentlich Neues brachte dann (1910) „Die arme Margareth, ein Volksroman aus dem alten Steyr". Auch hier werden wir in die Zeit der Gegenreformation geführt; wieder siegen Menschlichkeit und Recht über den religiösen Gegensatz und ein armes Weib neigt sich in Liebe zu dem gewalttätigen Verfolger, der, durch ihre Reinheit ergriffen und sein Unrecht bitter bereuend, dem Tode verfällt. Doch wird die Spannung nicht mehr mit so reinen Mitteln erzeugt und der Anschluß an den Chronikenstil zu weit getrieben. In dem letzten und längsten Werk der Dichterin, der Romantrilogie „Stephana Schwertner" (1913 14), läuft alles auf eine begeisterte Verherrlichung der asketischen Weltanschauung des Katholizismus hinaus. So war die Aufnahme nach der religiösen Stellung der Kritiker zwischen überschwenglicher Bewunderung und scharfer Ablehnung geteilt. — Die Sammlung „Deutsches Recht und andere Gedichte" (1908) zeigt Handel-Mazzetti in der didaktischen Lyrik und der balladenmäßigen Erzählung auf bemerkenswerter Höhe.

Die männliche, von aller Empfindelei freie Lulu von **Strauß und Torney**, die 1873 in Bückeburg geboren ist, sucht in der Geschichte ebenfalls die Romantik des Herzens. Nicht nur die Liebe zur Heimat und zum Volke, sondern auch das dichterische Interesse an dem trotzigen, gegen alle Andersgearteten mißtrauischen Menschenschlag auf dem Lande, der die Beleuchtung reinmenschlicher Konflikte leichter möglich macht als die vielgestaltigen Verhältnisse der gebildetern Ge-

sellschaft, zieht sie immer wieder zu den Bauern. Aus diesem Kreise nimmt sie die Personen ihrer packendsten Novellen, wie des „Hofs am Brink“, einer Geschichte aus dem Dreißigjährigen Kriege, die zusammen mit dem „Meerminneke“ (Beginn der Reformation in Holland) 1906 herausgegeben wurde, und der erschütternden Romane „Luzifer“ (1907) und „Judas“ (1911). Auch ein großer Teil ihrer herben, originellen Balladen (Balladen und Lieder, 1902, Neue Balladen und Lieder, 1907) besingt Bauern und Fischer (Letzte Ernte, Des Braunschweigers Ende, Die Jungfer von Haarlem, Hertje von Horsbüll). In ihrer reinen Lyrik zittern viele erlebte Schmerzen und Enttäuschungen nach. Als eine verwandte Natur ist die Ostpreußin Agnes **Miegel** (geb. 1879 in Königsberg) oft mit der Bückeburgerin verglichen worden (Gedichte, 1900, Balladen und Lieder, 1908). Ihre Lieder haben mehr Glut und Melodie und auch in der Ballade geben ihr manche den Vorzug, obwohl sie nicht eigentlich neue Tiefen und Ziele sucht, sondern im wesentlichen eine Erbin und Ordnerin des überkommenen Gutes ist. Etwas Eigenes hat jedes ihrer vollgültigen Gedichte, sei es ein reizvolles Symbol, sei es die lodernde Leidenschaft der Dichterin und der erregte, vorwärts drängende Rhythmus. Die bekanntesten Balladen von A. Miegel sind: Die Kinder der Kleopatra, Die schöne Agnete, Der Tanz, Der Abschied, Das Begräbnis.

Drei wenig bekannte, aber sehr bemerkenswerte weibliche Dichtercharaktere mögen diesen Überblick beschließen. Unter dem Decknamen **M. Herbert** schrieb die in Regensburg lebende Therese Keiter (geb. 1859) tiefempfundene, edelgeformte Gedichte (Einsamkeiten, 1903, Lebenslieder, 1905) und gehaltvolle Erzählungen (Das Kind seines Herzens, 1884, Die Jagd nach dem Glücke, 1885, Romane; Das Buch von der Güte, 1904, Novellen). — Die Westfälin Dora **Hohlfeld** (geb. 1862) trat erst 1905 mit den gemäßigt realistischen Geschichten „Aus dem Krautwinkel“ in die Literatur ein und ließ 1906 den für ihre Art schon ganz bezeichnenden Roman „Die arme Josefa“ folgen. „Im Freudensaal“ (1907), „Geringe Leute“ (1908), „Wie sie über die Erde gehn“ (1909) und „Die Frauen der Familie Nebelsieck“ (1913) heißen ihre übrigen melancholischen Romane. Bei dem Mangel an Architektonik, einem tragenden Gerüst, können nur wenige Leser die ungewöhnlichen Vorzüge dieser Dichterin schätzen: das tiefe Gefühl, das sich in einer zauberhaft melodischen Sprache Ausdruck schafft, und die wundersame Gabe, zarteste Details auf das lebendigste zu veranschaulichen. — Die hochgebildete, vollendet weltläufige Halbfranzösin Annette **Kolb** (geb. 1875 in München) hat zuerst (1906) in den „Sieben Studien“ („L'âme aux deux patries“) und dann 1912 in dem Roman „Das Exemplar“, dem — wohl zum Teil sie selbst schildernden — Gemälde der Seele einer modernen Frau, Proben einer einzigartigen Begabung geliefert. Zumal das zweite Werk gehört zu dem Feinsten, was wir auf dem Gebiete hellseherischer Seelenkunde in deutscher Sprache besitzen.

Wie der einzelne Kämpfer nicht den jeweiligen Stand der ganzen Schlacht übersehen kann, so hat auch kein Kritiker ein deutliches Bild der literarischen Lage von heute. Die vielen Richtungen, Dichtergruppen, Moden und künstlichen

Erfolge verwirren und rufen ein dem Schwindel ähnliches Gefühl hervor. Da sich aber in den letzten Jahren keine tyrannische neue Mode größere Geltung verschafft hat, sind wenigstens einige allgemeine Züge der neuesten Literatur erkennbar. Die häufig wiederkehrende Behauptung, daß der Naturalismus tot sei, beruht mehr auf Wünschen als auf Tatsachen. Der Naturalismus ist nicht gestorben, aber er hat seine ursprüngliche Roheit abgelegt, ist verfeinert worden und hat sich mehr und mehr auf das Seelische geworfen. Umgekehrt haben sich einige Romantiker, wie Schaukal, von den Virtuosenstücken und symbolistischen Spielereien der „Offenbarungspoeten“ losgesagt und sind in die große Tradition der deutschen Literatur eingetreten. Man kann darin die Tendenz nach einem Ausgleich der Extreme sehen. Jenseits ihres Gegensatzes liegt die „Heimatkunst“, von der noch heute mancher das Heil erwartet. Die einen verstehen darunter im Grunde nur eine Einschränkung des dichterischen Horizonts auf das Provinzielle; die Literatur braucht aber Weltluft und wird, wie die Erfahrungen genügend gelehrt haben, in der Enge stockig. Andre verbinden mit dem neuen Wort den alten Begriff eines innigern Verhältnisses des Dichters zur heimischen Scholle und tragen damit in die Kunst ein ihrem Wesen fremdes Moment hinein, das nationale. In keinem Fall ist die Heimatkunst das, worauf es ankommt, nämlich ein neuer Stil; denn man rechnet dazu nicht nur die Naturalisten, die das Landleben behandeln, sondern auch ausgesprochene Romantiker wie Hesse und Bartsch.

Dagegen ergibt sich das Programm der neuklassischen Richtung, die seit den ersten Jahren des 20. Jhds., noch nicht gebührend beachtet, mit der romantisch-symbolistischen parallel läuft und nicht nur dieser „lebensschwachen Treibhauskunst“, sondern auch dem Naturalismus den Boden abgraben will, aus Erwägungen durchaus sachlicher Art. Ihre Hauptvertreter: Paul **Ernst** (geb. 1866 in Elbingerode am Harz) und Samuel **Lublinski** (1868—1911), die beide vom äußersten Naturalismus herkamen, sowie der Berliner Wilhelm von **Scholz** (geb. 1874) sind überzeugt, daß es in der Dichtung unerschütterliche Gesetze gibt, die auf den ewig gleichen seelischen Ansprüchen der Menschheit beruhen. Daher greifen bei den Neuklassikern Theorie und Praxis eng ineinander und das Drama ist als diejenige Gattung, die mit den strengsten formalen Gesetzen zu rechnen hat, das vornehmste Ziel ihrer Bemühungen. Die dramatische Dichtung von Ernst gipfelt in „Demetrios“ (1905) und in „Brunhild“ (1906). Scholz betrat die nach den Regeln der Klassiker eingerichtete Bühne mit dem „Juden von Konstanz“ (1905) und „Meroë“ (1906), Lublinski mit „Kaiser und Kanzler“ (1910). Ernst hat sich auch als Erzähler hervorgetan, am erfreulichsten in dem neuen Novellenbuch „Hochzeit“ (1913), einer Rahmenerzählung wie Kellers „Sinngedicht“. Scholz ist als Lyriker (Der Spiegel, 1902, Neue Gedichte, 1913) emporgestiegen, doch tragen seine Gedichte eher romantischen als klassischen Charakter; namentlich ist er in der Wiedergabe seelischer Dämmerungszustände von suggestiver Gewalt. Unter den jüngern Mitgliedern der Gruppe ist an erster Stelle Ernst **Lissauer** zu nennen, der mit der Sammlung patriotischer Gedichte „1813“ (1913) und zuletzt mit dem rasch volkstümlich gewordenen „Haßgesang an England“ sein Glück gemacht hat. „Was wir suchen,“ sagt er, „ist ein Weg mitten hindurch

zwischen romantischer Verschwärmung und materialistischer Plattheit: zu einer Dichtung, die materialistische und mythische, reale und visionäre Elemente enthält wie alle Dichtung; deren genießende Irdischkeit von einem kosmischen Lichte beschienen ist."

Anhang[1]

1. Vom Werden und Wesen der Kunst.

Nicht als untätig aufnehmendes und leidendes Wesen steht der Mensch, selbst in den Anfängen der Entwicklung, in seiner Umwelt; dem gesunden Organismus eignet vielmehr der lebhafte Drang, sich zu regen und zu behaupten. Nicht erst die Not lehrt und zwingt uns zu arbeiten; die Kräfte des Menschen verlangen auch ohne äußeren Anstoß nach Erprobung und Anstrengung und scheinen gleichsam die Aufgaben herbeizusehnen, die ihnen das Leben stellen wird. Ein gewisses Maß körperlicher und geistiger Arbeit ist dem Menschen Freude und Bedürfnis.

Die alltäglichste Form, in der dieses Tätigkeitsbedürfnis Befriedigung findet, ist das **Spiel.** Kinder spielen, solange ihre angeborene Regsamkeit noch nicht anderweitig beansprucht wird. Eine gute Erziehung nützt diese Lust am Spiel aus und leitet den Zögling in unmerklichem Übergang zu zweckmäßiger Tätigkeit an. Aber auch Erwachsene spielen, weil ihr Beruf meist nur einen Teil ihrer Kräfte, diesen freilich oft im Übermaß, anstrengt und in Übung erhält. So ist das Spiel zunächst, dem Spielenden unbewußt, eine Vorübung zu ernster Arbeit, fernerhin eine Erleichterung der Arbeit selbst, endlich ein absichtlich angewendetes Gegengewicht gegen die Einseitigkeit pflichtmäßiger Arbeit.

Wir spielen mit den Bewegungen unseres Körpers, wir beschäftigen spielend Phantasie und Verstand, aber auch unsere Fähigkeit, Freude, Sehnsucht, Mitleid und andere Gefühle zu empfinden, will zeitweilig geübt werden.

---

[1]) Knapp und anregend erörtert die hier berührten Fragen mit Angaben einschlägiger Literatur die „Poetik" von R. Müller-Freienfels. Leipzig 1914. (Aus Natur und Geisteswelt, 460. Bändchen.) Eine ausführlichere Darstellung in der „Deutschen Poetik" von R. Lehmann. München 1908. Außerdem wurden benützt: K. Bücher, Arbeit und Rhythmus. 4. Auflage. Leipzig 1909. — Reinhold Biese, Kulturwissenschaftliche Weltanschauung. Halle 1909. — Wilhelm Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung. 4. Auflage. Leipzig 1913. Dieses Buch des jüngst verstorbenen Philosophen, in der Hauptsache aus vier größeren Aufsätzen bestehend (Lessing, Goethe und die dichterische Phantasie, Novalis, Hölderlin), gehört zu den tiefgründigsten Leistungen auf dem Gebiete der Literaturwissenschaft. — J. Minor, Neuhochdeutsche Metrik. 2. Auflage. Straßburg 1902. — F. Saran, Deutsche Verslehre. München 1907. — R. M. Meyer, Deutsche Stilistik. 2. Auflage. München 1913. — Andreas Heusler, Lied und Epos in germanischer Sagendichtung. Dortmund 1905. — J. Volkelt, Ästhetik des Tragischen. 2. Auflage. München 1906. — H. Bulthaupt, Dramaturgie der Oper. 2. Auflage. Leipzig 1902.

Während fast alle starken Gefühle, die aus der Wirklichkeit entspringen, gewöhnlich sehr bald zur Abstumpfung und Übersättigung führen, verfeinert die spielerische Betätigung der Gefühle, die wir in der **Kunst** üben, unser Innenleben und wird uns ein Quell edelsten und dauernden Glückes.

Schiller ist es gewesen, der den Zusammenhang zwischen Spiel und Kunst als erster erkannt und ausgesprochen hat (vgl. S. 167). Seinen Zeitgenossen allerdings schien die Kunst, die „schöne Wissenschaft", durch diese Verbindung tief herabgewürdigt zu werden, da man damals die Gefühle unter die „niederen Seelenkräfte" rechnete, die entweder vernünftig geregelt oder gar gänzlich unterdrückt werden sollten; selbst einem Kant schien die Bekämpfung des Gefühles und seine Unterwerfung unter die Pflicht die einzig wahre Sittlichkeit. Schiller aber stellte das Gefühl gleichberechtigt neben den Verstand; er sah all die Gefahren, die einseitig verstandesmäßiger Zivilisation anhaften, forderte eine harmonische, gleichmäßige Ausbildung aller menschlichen Anlagen und pries die spielende Übung der Gefühle, die ästhetische Erziehung, als den nächsten Weg zu gereinigter, höherer Menschlichkeit.

Die treibende Kraft im Grunde der Seele des Künstlers ist ein reich entwickeltes Gemütsleben; das Mittel, durch das der Schaffende wirken und sein Gefühl auf den Genießenden übertragen kann, ist das Spiel der Einbildungskraft. Dem Gedächtnisse nahe verwandt, entnimmt die Phantasie ihren Stoff den Sinneswahrnehmungen, die in unserer Erinnerung Spuren zurückgelassen haben, und setzt sie in geänderter Ordnung wieder zusammen; auch wo das Gedächtnis ein treues Abbild des Vergangenen geben will, verschieben sich die Zusammenhänge und entstehen neue Verbindungen. Bald gehorcht die Phantasie dem Zügel des Verstandes und dient seinen Zwecken: sie trägt dem grübelnden Gelehrten Hypothesen zu oder läßt aus den Punkten und Strichen der Karte ein Bild der Landschaft entstehen; bald spottet sie in Willkür und Eigensinn jedes Zwanges und schafft ein scheinbar völlig neues Gebilde, in dem nur der geschulte Beobachter die einzelnen aus der Erinnerung stammenden Teile wiederzuerkennen vermag. Doch ist keineswegs jedes Bild, das in dem unaufhörlich rollenden Kaleidoskop erscheint, auch schon ein Kunstwerk; der ordnende Verstand muß schließlich auswählen und ergänzen, und nur was das Gefühl erfaßt und bewertet, einzig was vom Herzen kommt und zum Herzen geht, ehren wir als künstlerische Schöpfung. Nicht bloß die Freude an der gestaltenbildenden Tätigkeit der Phantasie lockt uns, wir wollen auch Lust und Trauer, Stimmungen und Leidenschaften erleben, die uns das Leben sonst versagt. Es sind nicht durchaus angenehme Gefühle, die in uns wach werden. Nur daß sie überhaupt erregt werden, gibt der Kunst ihren biologischen Wert. Wir fühlen uns reicher, als ganze, von Einseitigkeiten befreite Menschen.

Indem der Künstler sein Gefühl in seinem Werk ausdrückt und dem Genießenden mitteilt, befreit er sich zugleich von seiner Erregung, sein Gefühl wird gemildert und aufgelöst. Der Künstler beschwichtigt den Sturm seines Innern durch dieselbe Schöpfung, die das Gefühl des Aufnehmenden erweckt und steigert. Das scheint zunächst ein Widerspruch; dennoch ist diese merkwürdige Doppelheit des Wirkens der Kunst eine Tatsache der gewöhnlichsten Erfahrung. Jähe Freude oder überstarker Schmerz rufen dieselben Veränderungen und Besonderheiten der Sprache hervor, die als die Mittel der poetischen Sprache bekannt sind. Die Wiederholung eines Wortes oder eines ganzen Satzes, ein besonders treffender Ausdruck, ein gelungener

Vergleich erleichtern und besänftigen das Gefühl des Sprechenden, während sie auf den Hörer einen desto tieferen Eindruck machen.

Die Wirkung der Kunst kann also nicht durch eine bestimmte Richtung bezeichnet werden. Weder von einer Verstärkung noch von einer Abschwächung der Gefühle kann schlechthin die Rede sein, sondern nur von einer Klärung. Der eine findet sich durch den Kunstgenuß zu Ernst oder selbst Schwermut gestimmt, der andere zu Freude und Zuversicht. Keiner von beiden beschreibt das Wesen der Kunst an sich; ihre Wirkung ist ein Ausgleichen, ein Zurückführen auf das natürliche Maß. Je nach den individuellen Einseitigkeiten bestimmt sich ihre Richtung in dem einzelnen Fall: den Traurigen macht sie froh, den Übermütigen ruft sie zur Besonnenheit. Aus gereifter Erfahrung schildert Goethe das Glück des Künstlers als einen unendlich reinen Mittelzustand ohne Freude und ohne Schmerz.

Da die Kunst auf empfängliche Herzen einen so gewaltigen Einfluß ausübt, haben wiederholt Theoretiker einen äußerlichen Zweck als ihr kennzeichnendes Merkmal hinstellen wollen.

Manche Aufklärer wollten sie nur gelten lassen, wenn sie bessere oder belehre (S. 90 fg.); das Junge Deutschland verlangt den mannhaften Ausdruck einer politischen Tendenz (S. 256 fg.). Natürlich können Kunstwerken solche Wirkungen eignen, aber ihr höchster Wert liegt in dem, was den Wandel der Zeiten überdauert und auf alle Menschen gleichmäßig wirkt. Echte Kunst duldet keine Beschränkung; die Geschichte der Kunst lehrt an Hunderten von Beispielen, daß der Prozeß des Schaffens gestört wird, wenn der Künstler bestimmten praktischen Zwecken absichtlich zu entsprechen sucht.

Während Schiller noch in einer Gelegenheitsschrift seiner Jugendjahre die Schaubühne als eine „moralische Anstalt“ betrachtet wissen wollte, hat er später im Anschluß an Kant der Kunst die Erregung eines interesselosen Wohlgefallens zugesprochen (S. 167). Sowenig wie das Spiel strebt die Kunst irgendwie unmittelbar danach, Wohl und Wehe des einzelnen oder der Gesamtheit zu beeinflussen. Wie aber die im Spiel erworbene Übung später gewiß auch bei ernsten Aufgaben mitwirken wird, so kann die Kunst, die den ganzen Menschen bereichert, stärkt und von Einseitigkeiten befreit, eben dadurch im Leben oft Nutzen stiften, obwohl sie es ihrem Wesen nach gar nicht beabsichtigt hat.

Nicht selten bietet uns schon die Natur Eindrücke in so übersichtlicher, leicht faßbarer Anordnung dar, daß uns ihre Aufnahme ganz abgesehen von jedem praktischen Nutzen ein ästhetisches Lustgefühl bereitet. Ein klarer, sonniger Tag, der alle Farben hell erglänzen und selbst weit entfernte Gegenstände deutlich sichtbar werden läßt, erfreut nicht nur den Jäger, der seine Beute leichter erspäht, sondern mindestens ebensosehr den völlig müßigen Spaziergänger. Die Gestalt einer symmetrischen, nach oben sich ebenmäßig verschmälernden Tanne erfassen wir mit einem Blick, eine verkrüppelte, vom Wind zerzauste Zwergföhre erscheint dem einfachen Empfinden weniger schön. Wie in einer sternförmigen Blumenkrone dieselbe Einheit, nämlich die Form, Größe und Farbe des Blattes, sich mehrmals wiederholt, so kehren im Gesang eines Vogels Tonfolgen und Rhythmen mit größerer oder geringerer Gleichmäßigkeit immer wieder. Auch ein starker Kontrast kann die mannigfaltigen Inhalte, die unsere Sinne aufnehmen, zu einer

Einheit zusammenschließen: die ebene Fläche eines Sees und eine hart daran steil aufragende Felswand sind ein Bild, das schnell, leicht und dauernd in unserem Gedächtnis haftet. Eindrücke, die an sich nicht besonders leicht aufzunehmen sind, werden uns durch Gewöhnung vertraut. In unserem Zimmer übersehen wir mit einem Blick, ob jeder Gegenstand an seiner Stelle steht. Jedem klingt darum eine fremde Sprache zunächst häßlich, jedem erscheint seine Heimat schön.

Durch Nachbildung solcher unseren Sinnen besonders willkommener Eindrücke entsteht das Kunstschöne. Wieder ist es vor allem die Einheit im Mannigfaltigen, die z. B. in farbigen oder zeichnerischen Ornamenten die Tätigkeit unseres aufnehmenden Vermögens erleichtert. Meist ist das Schöne auch zweckmäßig: Bauten mit regelmäßigem Grundriß nützen den Raum am besten aus; Melodie und Rhythmus einer Liedstrophe sind die notwendige Vorbedingung für das Zusammensingen mehrerer, auch sind sie so wie der Reim die vortrefflichste Gedächtnishilfe. Aber nicht alles Zweckmäßige ist schön; sobald die Absicht dem Betrachter allzu deutlich bewußt wird, hebt sie den Charakter des Schönen auf.

Die Kunst bleibt nicht nur ein Spiel mit Formen, sondern wirkt auf höheren Stufen der Entwicklung auch durch inhaltliche Bedeutsamkeit. Freilich bleibt sie der Wirklichkeit auch da immer fern und begnügt sich mit ihrem Abbild, dem Schein.

Wäre die Täuschung (Illusion) des Betrachtenden vollständig, so würden starke Gefühle so wie im wirklichen Leben unser ganzes Bewußtsein ausfüllen, das Denken zurückdrängen und das Fühlen selbst bald peinlich ermüden und lähmen. Die Kunst vermeidet die roh stofflichen Spannungen, Freuden, Leiden und Ernüchterungen eines Abenteurerlebens gerade dadurch, daß sie sich niemals für unmittelbare Wirklichkeit ausgibt. Der Abstand, in dem sich die Kunst von der Wirklichkeit hält, hängt in hohem Grade von der Gewöhnung und dem Übereinkommen ab. Die idealisierende Darstellung stilisiert z. B. Blumen und Pflanzen zu Ornamenten, die Reden der Personen zu Versen und Gesängen; der Realismus legt Wert darauf, der Wirklichkeit möglichst nahezukommen, der Naturalismus betont geflissentlich die vom Idealismus übersehenen Züge der Wirklichkeit, das Sonderbare und das Abstoßende.

Dem Naturalismus, der im Kunstwerk die Wirklichkeit wiederfinden möchte, steht die Verirrung des Ästhetentums gegenüber. Lächerliche Schöngeister, wie sie schon Gottfried Keller in den „Mißbrauchten Liebesbriefen" und anderwärts unübertrefflich abkonterfeit hat, sehen die Wirklichkeit nur noch mit den Augen des Kunstbetrachters und bewundern die tragische Figur des Bettlers auf der Landstraße, statt dem armen Mann zu helfen.

Der Inhalt eines Kunstwerkes kann unseren Verstand beschäftigen, dann nennen wir es interessant; vor allem wird er unser Gefühl reizvoll, spannend, erheiternd oder erschütternd bewegen. Doch werden all diese Wirkungen gestört, wenn der Genießende die Absicht der angewendeten Mittel zu deutlich merkt. Nur wenn der Künstler, fern von jeder vordringlichen Manier (S. 155), ganz hinter seinem Werke zurückzutreten scheint, wird er dennoch, da er ja seinen Gegenstand nicht in allen Einzelheiten wahllos nachahmt, sondern das Wesentliche klar hervortreten lassen will, gerade durch diese einfache und übersichtliche Wiedergabe seine eigene Art, die Dinge zu sehen und aufzufassen, den Stil im höchsten Sinne ausprägen. Im Stil sind Kunst und Natur, der Schöpfer und sein Werk,

das freie Spiel der Phantasie und die strenge Gesetzmäßigkeit der Regeln, sonst unversöhnliche Gegensätze, wieder harmonisch vereinigt. Dann bahnt sich auch zwischen dem Schaffenden und Genießenden ein inniges persönliches Verhältnis an. Der Dichter, dessen Unterweisung wir uns gleichsam anvertrauen, kann gerade dadurch, daß er sich nicht an die einzelnen Züge der Wirklichkeit bindet, ein reicheres und wahreres Weltbild entwerfen als der strenge Naturalist; die Manier fordert die Kritik heraus, der Stil überzeugt. Die dargestellten Dinge und Vorgänge wirken nicht nur durch das, was sie sind, sondern in noch höherem Grade durch das, was sie bedeuten; sie sind Symbole, durch die die Kunst „den Geist des Alls zwar nie vor die Sinne, aber doch durch ihre schaffende Gewalt vor die Einbildungskraft bringen und dadurch wahrer sein kann als alle Wirklichkeit und realer als alle Erfahrung" (Schiller).

So wie das Formalschöne dadurch Lust erweckt, daß die Vorgänge des Schauens und Hörens besonders erfolgreich und mühelos ablaufen, so liegt der ästhetische Wert der symbolischen Bezüge darin, daß uns Inhalte, die sonst unfaßbar und unerschöpflich sind, nahegebracht werden und daß die Anregungen des Kunstwerks unsere Fähigkeit des Betrachtens steigern und kräftigen. Nicht jedes Symbol, das auf unser Gefühl wirkt, kommt uns auch so deutlich zum Bewußtsein, daß wir diesen Zusammenhang aussprechen können. Die Lieder des Harfners aus dem „Wilhelm Meister" lassen uns einen Blick in die Seele jedes irrenden Unglücklichen tun und sind ebenso Symbole wie Faust oder Prometheus. In demselben Sinn ist die Handlung von Hebbels „Maria Magdalena" symbolisch, weil der Zuschauer die unausgesprochene Überzeugung heimträgt, daß sich aus den geltenden Begriffen von bürgerlicher Ehrenhaftigkeit immer wieder Gegensätze ergeben und Glück und Leben ungezählter anderer Opfer vernichten werden. Doch während echte Kunstwerke mit zwingender Selbstverständlichkeit über den Kreis des Dargestellten hinausführen, mutet die Schule der Symbolisten dem Genießenden zu, mit angestrengter Tätigkeit die aufgegebenen Rätsel zu lösen, die Bedeutung dargestellter Fabelwesen, die unser Gemüt nirgends unmittelbar ansprechen, zu ergründen, hinter geheimnisvoll unzusammenhängenden Worten und Silben einen tieferen Sinn zu ahnen. Auch hier ist jedoch jede absichtliche Berechnung unkünstlerisch und stört durch ihren Zwang das freie Spiel des Betrachtens und Fühlens, aus dem die ästhetische Lust hervorgeht.

Im Stil und den dadurch ermöglichten symbolischen Bezügen drückt sich die Persönlichkeit und Lebensstimmung des Schaffenden aus. Der Optimist sieht alles in rosigem Lichte, der Pessimist bemerkt zuerst die Mängel und üblen Folgen und wird darum mit Vorliebe, keineswegs jedoch unbedingt, realistische Darstellungsmittel wählen. Dem naiven Gemütszustand, der sich noch willig der Führung der Natur überläßt und die Reflexion, das Nachdenken über das eigene Fühlen und Handeln, noch nicht kennt, stellte Schiller (S. 168) den sentimentalischen gegenüber, dem die verlangte Freiheit zugleich die Qual des Wählens und die Gefahr des Irrens gebracht hat und der darum aus seinem unbefriedigenden Zustand nach einer Erneuerung des verlorenen Glückes strebt. Der naive Künstler gibt uns die Sache, der sentimentalische sich selbst. Naive Kunstwerke bewirken in uns heitere Ruhe, sentimentalische dagegen eine ernste Spannung. Betont der sentimentalische Dichter seine Abneigung gegen die ihn umgebende Wirklichkeit, so entsteht eine satirische Darstellung, die nun selbst wieder entweder strafend (pathetisch) oder scherzhaft sein kann; stellt er dagegen der zwiespältigen Kultur

die einfache Natur mit dem Ausdruck des Wohlgefallens gegenüber, so entsteht die Elegie, wenn er um das entschwundene Glück trauert, die Idylle, wenn er sich in den Frieden der Natur zurückträumt. (Weiteres S. 389 fg., 392.)

2. Die Mittel der Dichtung.

A. Die Versform.

a) Entstehung und Entwicklung der gebundenen Rede. Die unbewußten Bewegungen, die zur ersten Ausrüstung des Menschen gehören, verlaufen zum Teil (so die Atmung und der Blutkreislauf) rhythmisch, d. h. in Stößen, die ungefähr dieselbe Zeit beanspruchen. Sie erklären die Regelmäßigkeit mancher willkürlichen Bewegung, z. B. des Gehens. Da sie den Lebensprozeß steigern und daher Lustgefühle wecken, können wir schon in der Tierwelt Spiele beobachten, die dem Tanze nahe kommen, und die Völker aller Zonen haben schon in den ältesten Zeiten den Tanz künstlerisch ausgebildet. Auch die gemeinsame Arbeit mehrerer (Hämmern, Dreschen, Ruderschlag, Anziehen eines Seils) wird durch den Rhythmus dem Spiele genähert. Dabei geraten mit dem ganzen Körper die Sprechwerkzeuge in Bewegung und infolge des nahen Zusammenhangs zwischen den Gehörs- und den motorischen Nerven verstärken die ursprünglich wilden und rauhen Stimmlaute, die als sinnlose Kehrreime unermüdlich wiederholt werden, den Rhythmus der Bewegung, erleichtern die Arbeit und vermehren das Vergnügen am Tanze. Die Betonung des Rhythmus durch Händeklatschen, durch Trommeln, Becken, Kastagnetten dient demselben Zwecke. Allmählich schwächt sich die maßlose Heftigkeit des Gefühls ab, die Urlaute werden artikuliert und heften sich an einen bestimmten Sinn, aus dem rhythmischen Schreien und Lallen wird rhythmisches Sprechen. Die Stimme beginnt, ihre Stärke mäßigend, auch durch die verschiedene Höhe der Töne zu wirken, aus den Rufen bei der Arbeit und beim Tanze wird der Gesang und durch Erfindung von Flöten, Pfeifen, Harfen usw. hält die Entwicklung der künstlichen Klänge mit der der natürlichen Laute gleichen Schritt.

Von den ältesten Arbeits- und Tanzgesängen an bis in die Neuzeit hinein bestimmte beim Gesang die Melodie, nicht der Sinn, den Rhythmus; so heißt es noch im Kinderlied:

> Wer will | únter | díe Sol- | dá- | tén, der muß | hában ein Ge- | wehr usf.
>
> Wíe sich | héute | fróh die Vögel | schwingen usf.

Dagegen haben sich neuere Tondichter mit Erfolg bemüht, den Rhythmus und zum Teil auch die Melodie der gesprochenen Rede unversehrt zu erhalten.

Denn wenn sich auch mit der reicheren Ausbildung der Sprache und der zunehmenden Achtsamkeit auf den Sinn jeder Silbe die Melodie immer mehr verlor und der Gesang zur gesprochenen Dichtung wurde, die im weiteren Lauf der Entwicklung auch den letzten Rest von Melodie, das Silbenmaß, entbehren kann, so ist doch auch heute nicht einmal alle Prosa unmelodisch. Freilich legen wir im Gegensatz zum Indogermanischen (vgl. S. 10) nur diejenigen Silben im Tone etwas höher, die durch ihre Schallstärke hervorragen, und selten kann die Tonhöhe das Tongewicht

vertreten[1]). Das beeinträchtigt die Sprachmelodie. Aber da die Akzente verschiedene Stärke haben, liegen doch auch zwischen ihnen kleine Intervalle und es findet in engen Grenzen eine beständige Schwankung der Tonhöhe statt. Der große Redner und noch mehr der Dichter, die beide schon durch den bloßen Klang der Rede dem Ohr schmeicheln wollen, ordnen, mehr oder weniger unbewußt, die Akzente so an, daß sich aus den winzigen Intervallen zwischen den Silben feine Melodien ergeben. Da ferner die Sprechwerkzeuge an der Hervorbringung der Laute verschieden beteiligt sind, gesellt sich beim Sprechen wie in der Instrumentalmusik zur Melodie die Klangfarbe. Diese Wirkungen bilden den Hauptreiz der musikalischen Lyrik (s. u. S. 386 fg.) und in unserer Zeit sehen wir manche Lyriker auf dem Wege zur inhaltsarmen Urlyrik, die mehr ein Singen als ein Sprechen war. Ihre Mittel sind viel feiner als R. Wagners „ewige Melodie", die ja auch als Wiedergeburt des Urgesangs gedacht ist (S. 279).

b) Die natürliche Betonung. Wir reden nicht in einzelnen Silben, sondern bringen mit einem Atemstoß meist eine ganze Gruppe von Silben hervor, einen Sprechtakt. Naturgemäß ist dieser Stoß an seinem Beginne am stärksten, die Luft strömt am raschesten und reichlichsten aus. Indem der Atemdruck nachläßt, entsteht der Unterschied der betonten und der unbetonten Silben. Nicht jeder Atemstoß setzt gleich kräftig ein; oft besteht der Akzent nur in einem kaum merklichen Nachschub der Luft. Wir unterscheiden ihn dann als den Nebenakzent von dem nachdrücklicheren Hauptakzent. Im Deutschen spiegelt sich in der Verschiedenheit der haupttonigen, nebentonigen und unbetonten Silben in der Regel die logische Bedeutung.

In einfachen Stammwörtern trägt gewöhnlich die Stammsilbe als die für den Sinn wichtigste den Hauptton. (Ausnahmen sind in der Mehrzahl Fremd- oder Lehnwörter oder Wörter mit fremden Endsilben.) In abgeleiteten Wörtern sind regelmäßig die Ableitungssilben, die den Sinn des Stammworts verändern, durch den Nebenakzent vor der Endungssilbe, die für den Sinn geringe Bedeutung hat, hervorgehoben, außer wenn ihr Vokal e ist. In hauptwörtlichen Zusammensetzungen trägt die Stammsilbe des Bestimmungswortes, das kräftig zur Geltung kommen muß, den Hauptakzent, die des Grundworts den Nebenton, in zeitwörtlichen hat aber das Bestimmungswort nur dann den Hauptton, wenn es von dem Grundwort trennbar ist (vórsetzen — ich setze vor; übersetzen — übersétzen).

Der Hauptakzent ist jetzt (vgl. S. 10) an eine bestimmte Silbe gebunden, doch kann ihn das Bedürfnis des Sinnes auf Silben verrücken, die gewöhnlich nebentonig oder ganz unbetont sind. Wenn ich z. B., einen andern verbessernd, sage: „Geistliche, nicht geistige!" oder „Geben, nicht gebe!" so lege ich im ersten Fall auf die sonst nebentonige Ableitungssilbe, im zweiten auf die sonst unbetonte Endungssilbe einen solchen Nachdruck, daß neben ihnen die vorausgehenden Stammsilben als tonlos erscheinen. Auch bei normaler Betonung kann die unmittelbare Nachbarschaft eines stärkeren Akzents den Hauptton zum Nebenton oder zur Tonlosigkeit herabdrücken. In dem Satze: „Nein, lieber Freund!" kann die Stammsilbe des zweiten Wortes höchstens nebentonig sein.

Noch mehr ist der Nebenakzent von dem Tongewicht der umgebenden Silben abhängig. Bei Verlängerung eines Wortes oder im Zusammenhang der

---

[1]) Dieser Fall tritt z. B. in Fragen ein. In dem Satze „Siehst du jene Wolke?" wird die letzte Silbe höher gesprochen als die vorangehende, die stärker betont ist.

Rede rückt er oft auf die nächste Silbe oder verschwindet ganz: kö̍stliche — köstlichère, Schúhmàcher — Schúhmacherfraù.

Der Akzent ist also keine feste Größe, sondern relativ, besteht in der Überlegenheit einer Silbe über die umgebenden. Eine haupttonige Silbe erscheint neben einer noch stärkeren als unbetont und eine Silbe, die sonst gar nicht zur Geltung kommt, kann neben noch schwächeren als tontragend erscheinen.

Deshalb hat ein einsilbiges Wort für sich gar keinen Ton; denn eine betonte Silbe ist nur neben weniger betonten möglich. Über die Betonung der Einsilbler entscheidet der Zusammenhang der Rede. Denn da unser Atem selten für einen mehr als dreisilbigen Sprechtakt ausreicht („Ich liebe dich, mich réizt deine schö̍ne Gestált"), stellt sich, wenn drei für sich oder als Bestandteile eines Wortes unbetonte Silben zusammentreffen, auf der mittleren Nebenakzent ein: verhärteter Sünder — aus verhärtetem Gemüte; hóch in Bèrgen — Er lébte in den Bèrgen. Doch erschöpft auch nur ausnahmsweise eine Silbe den Atem so, daß er für keine weitere Silbe mehr ausreichen würde. Wenn wir mehrere gleich starke Silben hintereinander sprechen, also zu jeder mit einem neuen Atemstoß ausholen sollen („Der Sturm braust wild fort"), müssen wir Pausen machen, um zuerst den Rest der Luft auszuatmen. Da uns jedoch die dadurch erzeugte Stockung lästig fällt, schieben wir unwillkürlich durch die Wahl der Worte, ihre Stellung und andere Mittel zwischen die betonten Silben unbetonte ein („Der Sturm braust ja wütend fort"). Wir sehen aus diesen Erscheinungen das Streben unserer Sprache nach einem regelmäßigen Wechsel von betonten und unbetonten Silben.

c) **Die natürliche Silbendauer.** Die betonten Silben dürfen nicht mit den langen, die unbetonten nicht mit den kurzen verwechselt werden; denn ich kann ja auf einer Silbe mit dem ausgehenden Atem länger verweilen als auf derjenigen, mit der der Atemstoß beginnt. Allerdings ist nicht zu verkennen, daß sich die Silbendauer (Quantität) nicht immer einfach aus der des Vokals und der Konsonanten summiert, sondern daß die kräftigere Betonung häufig eine gewisse Längung zur Folge hat. Das Fürwort der, das unterscheidet sich von dem Artikel nicht nur durch den Ton, sondern es wird auch etwas länger ausgehalten. So werden auch in den oben angeführten Beispielen die Silben, die durch den Sinn oder durch die Stellung im Satze den Ton bekommen, etwas gelängt und umgekehrt diejenigen Silben, die den Akzent verlieren, etwas verkürzt. Doch sind die „Überdehnungen" und Verkürzungen in der leidenschaftslosen Sprache ganz unscheinbar. Mit geringer Ungenauigkeit kann man sagen, daß im Deutschen die tonlosen und die tontragenden Silben gleich lang sind. Wenn dem ungeschulten Ohr die Silben nach ihrer Dauer ebenso abgestuft vorkommen wie nach ihrer Betonung, so ist das eine Täuschung.

d) **Der Versrhythmus.** Was wir in der gewöhnlichen Sprache unbewußt und ohne jede Folgerichtigkeit üben und was auch der Meister der Rede nur unvollkommen erreicht, erzielt durch bedächtige Arbeit an dem sprachlichen Material der Versdichter: den Rhythmus. Er besteht darin, daß die Sprechtakte (Versfüße), mögen sie nun drei oder nur eine einzige Silbe enthalten, ganz gleich oder ungefähr gleich lang sind und daß sich der Beginn jedes Versfußes über die Fortsetzung durch Schallstärke erhebt. In einsilbigen Versfüßen verteilen sich Hebung und Senkung ebenso auf eine Silbe, wie in einem musikalischen Takt, den eine einzige Note ausfüllt, der schärfere Einsatz den Rhythmus markiert. Bei der Ge-

nauigkeit, mit der wir die Akzentgrade erfassen, und bei unserer Unempfindlichkeit gegen feinere Unterschiede der Silbendauer hat der Dichter ausschließlich oder doch in erster Linie auf die Betonungsunterschiede zu achten und nur ausnahmsweise muß er sich auch um die Länge der Silben kümmern. Der Rhythmus ist um so vollkommener, je mehr die Hebungen die Senkungen an Stärke überragen, und um so undeutlicher, je weniger dies der Fall ist; man spricht dann von beschwerten Senkungen. Das Wort „Vórurteìl" ist weniger deshalb als Versfuß schlecht zu brauchen, weil die zweite und dritte Silbe ein klein wenig länger sind als die erste, sondern deshalb, weil der Hauptton auf der ersten Silbe den Nebenton auf der letzten nicht erheblich überragt und weil der Vortragende die wichtige Silbe -teil tonlos sprechen muß. Wörter wie „Holzklotzpflock" sind überdies wegen der musikwidrigen Häufung von Konsonanten zu meiden.

Da im Deutschen der Akzent das Hauptmittel ist, um die logische Wichtigkeit einer Silbe zum Ausdruck zu bringen, muß der Verston mit der natürlichen Betonung übereinstimmen.

Das ist der grundlegende Unterschied zwischen den antiken und den deutschen Versen. Während die Alten, deren Gehör für die Quantität ebenso empfänglich war wie unser Ohr für den Akzent, die Silben nur maßen und, um die natürlichen Akzente unbekümmert, den Verston nach der für die jeweilige Versart geltenden Vorschrift aus eigenem hinzufügten (Dónec erís felíx; multós numerábis amícos), kann der deutsche Dichter die Silbendauer vernachlässigen, wofern er die natürliche Betonung schont (vgl. S. 81 fg.). Deshalb kann jeder deutsche Verse lesen, wenn er die Wörter in der Prosa richtig zu betonen weiß, während das Lesen antiker Verse gelernt werden muß; wir müssen uns gewöhnen, streng auf die Quantität zu achten und die Hebungen da zu setzen, wo es das Schema des Verses vorschreibt.

Nicht immer ist die Übereinstimmung des Verstons mit dem Sinn vollständig. Wenn die Hebungen immer mit einer Senkung oder immer mit zwei Senkungen abwechseln, dann übt der regelmäßig auf- und absteigende Rhythmus eine Art ausgleichender Wirkung und die Akzente werden mit annähernd gleicher Kraft gesprochen. Anders in Versen mit „gemischten" Takten. Hier muß das natürliche Gewicht der Silben peinlich beachtet werden. Denn nur der Sinn veranlaßt uns, solche Zeilen als Verse zu lesen, die dreisilbigen Versfüße rascher zu sprechen, die Hebungen, denen keine Senkung folgt, zu überdehnen und durch Pausen zu verlängern. In diesen Versen wird also statt der Verschiedenheit der Akzentstärke die Verschiedenheit der Dauer der Versfüße ausgeglichen und es kommt dabei nicht nur das Tempo des Vortrags, das sich sowohl auf die Hebung als auch auf die Senkungen des Versfußes erstreckt, sondern auch die Quantität der einzelnen Silbe in Betracht. Überdehnung kurzer Silben wird als unnatürlich empfunden. In Versen, deren Takte dieselbe Silbenzahl haben, wird die natürliche Quantität, in Versen mit ungleicher Silbenzahl der Takte die natürliche Betonung mehr geschont. Wie weit entfernen wir uns beim Vortrag der folgenden Verse von der natürlichen Rede:

Gótt Váter, Dír zum Rúhm
Flámmt Déutschlands Ríttertum
Ín uns áufs néu.

Und wie streng decken sich Verston und Sinn in der folgenden Strophe:

Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht,
Auf die Fluren verstreut, schöner ein froh Gesicht,
Das den großen Gedanken
Deiner Schöpfung noch einmal denkt.

Bis zu einem gewissen Grade weichen wir freilich beim Vortrag von Versen immer von der gewöhnlichen Sprache ab. Die Entfernung vom Alltag liegt ja im Wesen aller Kunst.

Nicht selten kommt es allerdings zu einem solchen Widerstreit des Verstons mit der natürlichen Betonung, daß wir uns nicht entschließen können, den Sinn dem Rhythmus aufzuopfern, und lieber diesen preisgeben. (Versetzte Betonung.)

Denn alle Schuld rächt sich auf Erden.
„Kennst du mich nicht?" sprach sie mit einem Munde...

Am wenigsten bedenklich ist dies am Anfang des Verses; denn gegen Ende ist der Rhythmus (wie in Musikstücken am Ende der Absätze und Perioden) besonders empfindlich:

Frei ist dem Wanderer der Weg.
Meine Gedanken waren frei von Mord.

Häufiger suchen und finden wir einen Ausweg aus dem Zwiespalt zwischen dem Sinn und dem Rhythmus darin, daß wir diejenigen Silben, denen in Prosa größere Tonstärke zukäme, als es der Rhythmus des Verses zuläßt, höher sprechen. (Schwebende Betonung.) Auch dies ist gegen Ende des Verses notwendiger als am Anfang:

Er windet schwer arbeitend sich hervor.
Ernst ist der Anblick der Notwendigkeit.

Doch kommt schwebende Betonung oft auch am Anfang vor:

Wohltätig ist des Feuers Macht...
Erlkönig hat mir ein Leids getan.

Der Rhythmus aller dieser Verse ist einwandfrei und doch ist durch Hervorhebung der gesperrten Silben neben den folgenden auch dem Sinn Genüge getan, der natürlichen Betonung zu ihrem Recht verholfen. Die schwebende Betonung beruht auf derselben Erscheinung wie der Frageton (s. o. S. 369, Anm.).

Auch der Unterschied zwischen den fallenden und steigenden Versen ergibt sich aus dem Widerstreit zwischen Rhythmus und Sinn. Die Bedeutung der Wörter im Satze drückt sich außer in der Kraft des Tons in den Pausen aus, die den wichtigeren folgen. Am stärksten schweißt die Zusammengehörigkeit zu einem Worte die Silben zusammen, doch gehören auch manche selbständige Wörter so sehr zueinander, daß sie wie ein Wort gesprochen werden. Wenn solche Wortfüße fallend sind, also wenn die Pausen vor den Hebungen größer sind als die nach ihnen, haben wir fallenden Rhythmus. Muß ich dagegen nach den Hebungen eine größere Pause eintreten lassen als vor ihnen, dann liegt steigender Rhythmus vor. Der folgende Vers hat nicht deshalb,

weil er mit einer Hebung beginnt, sondern weil die Pausen nach den Hebungen belanglos sind, den fallenden Rhythmus:

Fállen | séh' ích | Zwéig auf Zwéige.

Dagegen ist dieser Vers deutlich steigend:

Nún, | wohlán, | was múß, | geschéhe!

Ebensowenig als der Beginn mit einer Hebung den fallenden Charakter des Verses bedeutet, ist der Auftakt ein sicheres Kennzeichen des steigenden Verses. So zeigt der zweite Vers der „Iphigenie" entschieden fallenden Rhythmus:

Des | álten, | héil'gen, | díchtbeláubten | Háines.

Unsere Wortfüße haben meist steigenden Tonfall, da den Begriffswörtern gewöhnlich unbetonte Formwörter (Partikeln, Geschlechtswörter, Fürwörter usf.) vorangehen. Trotzdem sind Verse mit rein steigendem Rhythmus selten; auch in diejenigen, die mit einem Auftakt beginnen, sind — schon zur Vermeidung der Eintönigkeit — fallende Wortfüße gemischt. Der Gegensatz des fallenden und des steigenden Verses ist also nicht absolut, sondern fallend sind diejenigen Verse, in denen die fallenden Wortfüße überwiegen, steigend die, deren Wortfüße in der Mehrzahl steigend sind. Die rhythmische Wirkung der Cäsur, des Sinnesabschnittes, der mitten in den Versfuß fällt, liegt darin, daß die fallende oder steigende Bewegung ins Gegenteil umschlägt. Die (meist feste) Diärese (Pause am Ende des Versfußes) ändert dagegen an dem Rhythmus nichts.

Eine vollständige Gleichheit der Akzente wird durch den Zwang des Rhythmus beim Vortrag nicht immer erreicht und ist auch nicht immer vom Dichter beabsichtigt. Vielmehr finden wir in Versen mit zweisilbigen Takten (Trochäus = Hebung + einsilbige Senkung, Jambus = einsilbige Senkung + Hebung), wenn ihre Zahl gerade ist, die Akzente häufig so angeordnet wie im Versfuß Hebung und Senkung: der 2., 4., 6. treten kräftiger hervor als der 1., 3., 5. oder umgekehrt. Dadurch werden die zweisilbigen Versfüße zu höheren Einheiten zusammengefaßt, den Dipodien oder Metren. Dreisilbige Versfüße (Daktylus = Hebung + zweisilbiger Senkung, Anapäst = zweisilbige Senkung + Hebung) können nicht zu Dipodien vereinigt werden; sie bilden für sich ein Metrum.

Der Gegensatz zwischen den Versfüßen und Wortfüßen entspricht dem des Rhythmus und der Melodie in der Musik; jener ist immer fallend, diese oft steigend. Wie in der Musik die Melodie maßgebend ist, gibt im Verse der Sinn den Ausschlag. Nicht nur der Wechsel steigender und fallender Wortfüße (die trochäischen wirken wuchtig, die jambischen flüchtiger), auch die dipodische Gliederung dient der Charakteristik. Der flotte Leichtsinn des „Zauberlehrlings" und die atemlose Hast der Bürgerschen „Lenore" klingen schon aus dem dipodischen Rhythmus heraus, während die monopodischen Verse in Goethes „Schatzgräber" zu behaglich-langsamem Lesen zwingen.

e) Der Vers. Unser Versakzent hat nicht die Kraft, mehr als zwei Füße zu einer höheren Einheit zu verbinden. Die Einheit des Verses liegt nicht in einem Hauptgipfel, der alle andern Hebungen überragt, sondern gründet sich entweder auf Sinnespausen am Ende, die größer sind als die im Versinnern (Cäsuren), oder auf eine rhythmische Veränderung, die beim Hinübergleiten der Stimme zum nächsten Vers regelmäßig gehört wird (Zusammenstoß zweier Hebungen oder Senkungen) oder nur auf den Endreim. Denn der Vers ist nur für das Ohr da, Schreibung und Druck genügen nicht. Häufig, namentlich im Drama, können die Zuhörer gar nicht angeben, wo ein Vers aufhört und der

andere anfängt, zumal wenn stärkere Cäsuren vorhanden sind. In diesem Fall können sogar Verse gehört werden, die sich zum Teil aus der einen, zum Teil aus der folgenden Druckzeile zusammensetzen. Strenge Einheit des Verses kann der Dramatiker nicht brauchen.

Zwischen Sinn und Vers herrscht also ein ähnlicher Widerstreit wie zwischen Wortfuß und Versfuß. Der Sinnesabschnitt kann gegeben sein, bevor noch der letzte Versfuß vollständig, der Rhythmus abgeschlossen ist; das Gehör ergänzt dann den fehlenden Teil während der Pause. Man nennt die Verse mit unvollständigem letzten Takt katalektisch. Müssen durch eine starke Sinnespause ganze Versfüße ersetzt werden, dann sind die Verse brachykatalektisch:

Wie kommt's, daß du so traurig bist,
Da alles froh erscheint?

Hier fällt der vierte Jambus des zweiten Verses in die Pause. — Stoßen am Übergang von einem Vers zum andern zwei Senkungen zusammen, ohne daß am Ende des ersten eine Pause eintritt, die die fehlende Hebung ersetzt, dann gehört die letzte Senkung rhythmisch zum nächsten Vers, mag sie mit dem ersten durch den Sinn auch noch so fest verbunden sein. Sie ist dann überzählig, der Vers hyperkatalektisch.

Er stand auf seines Daches Zinnen,
Er schaute mit vergnügten Sinnen
Auf das beherrschte Samos hin.

Hier würde uns die regelmäßig wiederkehrende zweisilbige Senkung (Zinnen, er; Sinnen auf) den Versschluß auch dann anzeigen, wenn das Gedicht nicht gereimt wäre. Die Verse sind viertaktig, die Silbe -nen gehört zum zweiten, bzw. zum dritten Vers. Nur wenn sich der Vers durch solche rhythmische Veränderungen geltend macht, obwohl der Sinn (Satz) von dem einen Vers zum folgenden übergreift, sprechen wir mit Recht von Enjambement (frz. enjamber = sich über etwas hinwegsetzen).

Der Versschluß und die Cäsur sind männlich oder stumpf, wenn der Vers, bzw. Versteil auf eine Hebung ausgeht, weiblich oder klingend, wenn er mit einer einsilbigen, gleitend, wenn er mit einer zweisilbigen Senkung schließt.

Im Deutschen gibt es Verse von einem bis zu acht Füßen; bei mehr als vier Versfüßen ist die Cäsur unvermeidlich.

Der älteste deutsche (germanische) Vers ist die **Kurzzeile**, die gewöhnlich in der Verdopplung zur **alliterierenden Langzeile** vorkommt (s. S. 18; ihre Erneuerung durch Wagner S. 281, durch Jordan S. 272). Selbständig wurde der germanische Kurzvers im **altdeutschen Reimvers** (S. 29 fg., 37), der auch dem **Nibelungenvers** und dem durch Auflösung der Nibelungenstrophe entstandenen Hildebrandston zugrunde liegt (S. 51). Beide sind durch Uhland (S. 229) wieder zu Ehren gebracht worden. Der moderne Nibelungenvers hat regelmäßig einsilbigen Auftakt und geregelten Rhythmus; nur selten gestattet er sich zweisilbige Senkungen. Ferner ist in der Strophe der vierte Vers den ersten dreien gleich gemacht. — Schon im Mhd. wurde indes unter dem Einfluß des Gesanges (Minnelyrik) das Gefühl für Rhythmus lebendiger. Seit Konrad von Würzburg (S. 46) wechseln in den Reimpaaren die Hebungen stets mit Senkungen ab und auch der Auftakt fehlt nur ausnahmsweise; die Silbenzahl des Verses ist also mit der Zahl der Hebungen (vier, seltener drei) und mit dem Ausgang (stumpf oder

klingend) gegeben. Den Meistersingern (S. 65 fg.) war, wie heute noch den Kindern, der Rhythmus um so viel wichtiger als der Sinn, daß sie auch in ihren Spruchgedichten die natürliche Betonung häufig zugunsten des regelmäßigen Wechsels von Hebung und Senkung preisgaben. Nach der Reform von Opitz (S. 81 fg.) verspotteten die gelehrten Dichter den silbenzählenden Hans Sachsschen Vers (S. 78) als den **Knittelvers** und verwendeten ihn zu komischen Zwecken. Gryphius (Peter Squenz, S. 84) las ihn mit natürlicher Betonung und vermißte geregelten Rhythmus. Spätere faßten ihn richtiger auf, indem sie sich über die Vergewaltigung des natürlichen Tons durch den Versakzent lustig machten. Wie Gryphius kam Goethe durch ein Mißverständnis zur Nachahmung des Hans Sachsschen Verses (S. 136). Da er die feste Silbenzahl übersah, schien ihm dieser Vers in seiner Freiheit besonders geeignet, den Sinn kräftig zum Ausdruck zu bringen und die Eintönigkeit des jambischen oder trochäischen Rhythmus zu vermeiden. Da seine Knittelverse durchwegs vierhebig, sonst aber von verschiedener Länge sind, erneuern sie eigentlich, hinter den mhd. Reimvers zurückgreifend, den Vers Otfrieds, mit dem Unterschied, daß auch das Reimgeschlecht und die Reimstellung frei sind. Wie gewaltige Wirkungen in diesem Versmaß möglich sind, beweist am besten der „Faust".

Zweimal zwei Versfüße vereinigend und häufiger dipodisch als monopodisch gegliedert, ist die viertaktige Reihe den musikalischen Formen am meisten verwandt und übt am stärksten eine liedmäßige Wirkung. Daraus erklärt sich ihre Beliebtheit in der lyrischen Dichtung, besonders im Lied.

Noch weiter als der Knittelvers gehen in der Anpassung des Rhythmus an den Sinn die **freien Rhythmen** (S. 98), die auch keine bestimmte Zahl der zu einer Zeile zu vereinigenden Hebungen und keinen Reim kennen. Während noch Lessing dieses „Quasimetrum" als künstliche Prosa betrachtete, empfahl der feinfühlige Herder in den „Fragmenten" die freien Rhythmen wegen ihrer Beweglichkeit, Schärfe und Biegsamkeit als das natürlichste Silbenmaß. Versfüße von verschiedener Silbenzahl enthaltend, setzen sie einen langsamen, feierlichen Vortrag voraus, zu dem nur der schwungvolle Ausdruck hoher Gedanken und erhabener Gefühle nötigen kann. Insofern sind sie der Prosa aufs schärfste entgegengesetzt.

Von dem altdeutschen vierhebigen Vers ohne Auftakt — er hat sich besonders in Kinderversen erhalten — ist der jüngere **vierfüßige Trochäus** zu unterscheiden. Er ist erst durch Nachahmung der griechischen Anakreontiker (S. 105) in die deutsche Dichtung gekommen. Noch später trat er den Deutschen aus Herders Cid-Romanzen (S. 125) und aus dem spanischen Drama (S. 241) entgegen („spanische Trochäen").

Viel seltener sind im Deutschen die **fünffüßigen** (serbischen) **Trochäen** (S. 138, 142). Dagegen ist der **fünffüßige Jambus** (Quinar) unter allen Metren der neuern Zeit am häufigsten verwendet worden. In der deutschen Literatur hat ihn erst der Einfluß der berühmten englischen Dichter Milton (S. 93), Thomson (S. 105) und Shakespeare durchgesetzt, namentlich im Drama (S. 101, 116), und zwar in der ungereimten Form als Blankvers mit stumpfem oder klingendem Ausgang. In der Tat ist er der ausdrucksfähigste Vers, den wir besitzen; besonders verleiht ihm die reiche Abwechslung der Cäsuren seine Mannigfaltigkeit. Gegenüber dem

echt dramatischen, auch für die Erzählung am besten geeigneten Blankvers drang der italienische Endecasillabo (Elfsilbler) in lyrischen Strophen nach Deutschland. Er unterscheidet sich von dem englischen Blankvers nicht nur durch den Reim und die feste Silbenzahl, sondern auch dadurch, daß die Cäsur im Gegensatz zu dem stets klingenden Versschluß in der Regel männlich ist, meist nach der vierten, seltener nach der sechsten Silbe steht — alles Eigenschaften, die ihn zum passenden Träger lyrischer Stimmung machen.

Auch die Sechstakter haben wir aus der Fremde empfangen. Aus Frankreich, wo er schließlich alle Gebiete der Dichtung beherrschte, stammt der **Alexandriner** (S. 82); vor dem Siege des fünffüßigen Jambus war er auch im Deutschen der gebräuchlichste Vers. Während ihn die Franzosen sehr mannigfaltig gestalteten, da sie nur auf der 6. und 12. Silbe (in der Cäsur und am Versschluß) feste Akzente setzten, ist er im Deutschen durch die metrische Vorschrift von Opitz reizlos geworden. Noch weniger als er konnte sich der **jambische Trimeter**, der dramatische Vers der alten Griechen, bei uns ein dauerndes Heimatrecht erwerben; es blieb bei gelegentlichen Versuchen (S. 185, 321). Im Deutschen verliert er einmal dadurch an Wohlklang, daß die dipodische Gliederung (⏑ ⏊ ⏑ ″ ⏑ ⏊ ⏑ ″ ⏑ ⏊ ⏑ ″) nicht durchzuführen ist. Ferner ist er für den deutschen Satzbau bald zu kurz, bald zu lang und verleitet daher zu unnatürlichen Wortstellungen. Einen zweifelhaften Gewinn bedeutet auch die Einführung des **Hexameters** (S. 97). Er gehört zu den gemischten Versen; an die Stelle von Daktylen können Trochäen treten, nur der 5. Daktylus wird selten durch einen Trochäus ersetzt, da der letzte Fuß immer ein Trochäus ist; gegen das Ende muß sich aber der charakteristische Rhythmus des Verses deutlich ausprägen. Ferner wird der Vers durch Cäsuren abwechslungsreicher gemacht. Am beliebtesten ist im Deutschen die weibliche Cäsur *κατὰ τρίτον τροχαῖον* (nach dem 3. Trochäus, d. h. nach der der 3. Hebung folgenden Silbe). Häufig sind ferner die männlichen Cäsuren nach der 3. und der 4. Hebung, die Penthemimeres und die Hephthemimeres; mit dieser verbindet sich meistens eine Nebencäsur im 2. Fuß, männlich (Trithemimeres) oder weiblich. Seltener ist die „bukolische" Cäsur nach dem 4. Takt, in Wirklichkeit eine Diärese.

In unserer Sprache wird der Charakter des Hexameters dadurch stark verändert, daß alle Silben ungefähr gleich lang sind. Der Daktylus ist also im Deutschen nicht wie in den antiken Sprachen ein 2/4-Takt (♩♪♪), sondern ein 3/4-Takt (♩♩♩). Schon das und die viel schärfere Hervorhebung des Versakzents bringt ihn in Verwandtschaft mit dem Tanzrhythmus. Meist ist sogar die Hebung etwas länger als ein Viertel, die folgende Senkung etwas kürzer (beiläufig ♩.♪♩) und die Daktylen hüpfen dann noch graziöser dahin. Ferner durfte im antiken Hexameter niemals ein richtiger Trochäus, sondern nur ein Spondeus (Hebung + langer Senkung: ⏊ —) den Daktylus vertreten. Deutsche Dichter versuchten, die Spondeen durch Trochäen mit beschwerter Senkung (⏊ ⏑̱) nachzubilden, konnten aber dadurch allein keinen nennenswerten Unterschied von dem Trochäus, der den Vers schließt, erzielen. So bleibt, um den Rhythmus zu wahren, nur übrig, die Daktylen rascher, die zweisilbigen Füße langsamer als in der Prosa zu sprechen. Das gibt dem Vers etwas unruhig Hastendes, während im Griechischen die Versfüße ruhig und würdevoll dahinschreiten.

Sechstaktig wie der Hexameter ist auch der **Pentameter** („Fünftakter": ⏊ ⏑⏑ ⏊ ⏑⏑ ⏊ ‖ ⏑⏑ ⏊ ⏑⏑ ⏊). Man hat ihn so genannt weil man ganz äußer-

lich, nur mit dem Auge, die fehlenden Senkungen vor der Diärese (nach der 3. Hebung) und am Schluß zu einem fehlenden Metrum zusammenzählte. Älter ist der Name elegischer Vers; er schickte sich nämlich gut zur Klage (ἔλεγος = Klagelied; Näheres S. 389). Doch paßt er auch gut zur Antithese (zu gegensätzlichen Gedanken). In der ersten Hälfte können für die Daktylen im antiken Verse Spondeen, im Deutschen Trochäen eintreten. Der Pentameter wird mit dem Hexameter zu einer Strophe verbunden (dem Distichon oder elegischen Versmaß) und kommt im Deutschen nur in dieser Vereinigung vor. Schiller hat die Wirkung des Distichons mit den Versen charakterisiert:

Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule,
Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab.

Von den achtfüßigen Versen sind die trochäischen häufiger als die jambischen. Der trochäische Tetrameter mit weiblichem oder männlichem Schluß und einer festen Diärese in der Mitte (nach dem 4. Fuß) ist im Deutschen bei der Unmöglichkeit durchgehender dipodischer Gliederung ein achtfüßiger Trochäus, dessen Einheit nur durch den Reim deutlich gewahrt werden kann (vgl. Platens „Grab im Busento", A. Grüns „Hymne an Österreich").

f) Der Reim. Der Reim ist der Gleichklang aller Laute (Vokale und Konsonanten) von dem letzten betonten Vokal an. Nach der Zahl der Silben, die er vereinigt, ist er wie der Versausgang und die Cäsur männlich oder stumpf (Herz — Schmerz), weiblich oder klingend (Herzen — Schmerzen) oder gleitend (herzliche — schmerzliche). Auch über die Reinheit des Reims entscheidet (wie über den Vers) der Gehörseindruck, nicht das Schriftbild. Von diesem Standpunkt verdienen die Reime: Saat — Bad, Saiten — weihten, Säule — Keule keinen Tadel. Häufig begnügt man sich allerdings, besonders in den melodischen romanischen Sprachen, aber auch im deutschen Volkslied, mit bloßem Gleichklang der Vokale (Assonanz), während in den konsonantenreichen germanischen Sprachen ursprünglich der Stabreim (S. 18) herrschte. — Nach der Stellung unterscheidet man zunächst den Endreim von dem Binnenreim (im Innern desselben Verses oder in der Mitte zweier aufeinander folgenden Verse. Zwei Reimwörter sind gepaart, kreuzen sich mit zwei andern (abab), umarmen ein Reimpaar (abba) oder werden durch Waisen unterbrochen (x a y a). Drei Reime schweifen oder suchen einander (aabccb), sind verschränkt oder überschlagend (abc abc) oder bilden äußere Kettenreime (aba bcb cdc). — Reim, Assonanz und Alliteration gehören zu den wichtigsten Mitteln der Lautmalerei, doch wirken sie auch als „Motivband", indem sie die Hauptvorstellungen miteinander verknüpfen. Schon in festen Formeln der ungebundenen Rede können wir dies beobachten: Freud und Leid, Freund und Feind, Hehler und Stehler, singen und klingen usw.; besonders hat sich das Sprichwort diese Formeln zunutze gemacht. Vor allem aber dienen die Reime dazu, das Ende des Verses anzuzeigen und zugleich die Verse zu höheren Einheiten zu verbinden.

g) Die Strophe. In manchen Dichtungen ist der Vers die höchste rhythmische Einheit und der Sinn gliedert die Verse zu Abschnitten von ungleicher Ausdehnung.

Im Drama und im reimlosen Epos sind selbst die Verse nicht alle deutlich zu hören, viele, wenn nicht die meisten, nur für das Auge vorhanden. Regelmäßiger Zusammenschluß einer festen Zahl von Versen zu einem Ganzen würde dem Ausdruck leidenschaftlicher und rascher Bewegung und der Lebendigkeit des Dialogs noch mehr hinderlich sein als die ängstliche Achtsamkeit auf die Verseinheit. Auch die Erzähler empfanden zuweilen schon die regelmäßige Versform als lästige Fessel und wahrten sich die Beweglichkeit des Gedankens und der Sprache dadurch, daß sie Verse von verschiedener Taktzahl schrieben. Nach dem Muster Lafontaines und Lamottes haben Hagedorn, Gellert u. a. Fabeldichter des 18. Jhds. in solchen „freien Versen" (vers libres) gedichtet. Auch Wieland hat sich ihrer in den „Komischen Erzählungen" (S. 102) bedient und in den spätern romantischen Erzählungen manche Freiheiten hinsichtlich der Verslänge gestattet. Da die Ereignisse, von denen der Epiker zu berichten hat, nicht in kleine Abschnitte zerfallen, die den Inhalt einzelner Strophen bilden könnten, erfordert die Strophenform noch mehr Kunst und hat nicht selten den Stil ungünstig beeinflußt (Nibelungenlied, S. 51). Daher zeigen die Ritterromane des Mittelalters fortlaufende Reimpaare und neuere Epiker, wie Wieland (S. 103), behandeln die gewählte Strophe mehr oder weniger frei. Aus demselben Grunde wie die Dramatiker haben sich die Lyriker nicht selten durch den Zwang des Verses und der Strophe beengt gefühlt und ihr inneres Ringen in freie Rhythmen ergossen.

Das eigentliche Bereich der Strophe ist die sangbare Lyrik; auch die gesprochene Strophe erinnert noch an die ehemalige Einheit von Wort und Ton: mit der Melodie kehrte auch die metrische Form immer wieder. Wie sich die Takte auf Tönen und die Motive auf Takten aufbauen, so schließen sich im Versfuß Silben, in der Dipodie zwei Füße und im Vers Dipodien oder selbständige Versfüße zusammen. Wie aber in den wenigsten Tonstücken dasselbe Motiv einfach mehrmals wiederkehrt, so findet man auch sehr selten Strophen, die aus ganz gleichen Versen bestehen und deren Einheit nur in der besonders starken Sinnespause am Schluß liegt. Weitaus die meisten Strophen lassen sich mühelos in zwei oder drei Teile von mehreren Versen zerlegen und oft finden wir diese Teile selbst wieder zusammengesetzt aus zwei gleichen Teilen zu zwei oder drei Versen. Einfache Teile der Strophe heißen Perioden, zusammengesetzte Systeme. In einer Periode von zwei Versen bildet der erste den Vordersatz, der zweite den Nachsatz, in dreigliedrigen kann entweder der Vordersatz oder der Nachsatz aus zwei gleichen Versen bestehen.

Wir erkennen also in der Strophe die Vollendung des rhythmischen Baues, in dem sich, von der Silbe angefangen, jedes Glied einem höheren unterordnet: Silbe, Versfuß (Dipodie), Vers, Periode (System), Strophe. Jede dieser Einheiten — Dipodie und System können fehlen — muß für das Ohr deutlich vernehmbar sein. Der Nachsatz der Periode muß sich von dem Vordersatz durch eine stärkere Pause abheben und die wird selten nur durch den Sinn, häufiger durch eine rhythmische Veränderung erzwungen (katalektischer Nachsatz gegenüber akatalektischem Vordersatz, brachykatalektischer Nachsatz gegenüber katalektischem oder akatalektischem Vordersatz). Rhythmische Veränderung genügt wie zur Wahrung der Verseinheit so zur Wahrung der Periodeneinheit auch allein ohne eine durch den Sinn bedingte Pause. So hätte sich Schiller im „Ring des Polykrates" ohne Schaden für die rhythmische Wirkung Enjambement vom 3. zum 4. Vers gestatten können, weil sich der Schluß der ersten Periode durch den stumpfen Aus-

gang des Nachsatzes gegenüber dem klingenden des Vordersatzes mit seinen hyperkatalektischen Versen deutlich genug bemerkbar macht. Dieselben Gesetze gelten in Anwendung auf die Systeme. Das sinnfälligste Mittel zur Unterscheidung der Perioden und Systeme ist aber der Reim, weil er am stärksten ins Gehör fällt: die Perioden schließen mit demselben Reim (aab | ccb), mit einem neuen System setzen neue Reime ein (ab | ab ‖ cd | cd; ab | ab ‖ ccd | ccd). Da der Vers mit oder ohne Auftakt beginnen kann, die Zahl der Hebungen und die Art der Versschlüsse verschieden ist, die Perioden auch aus ungleichen Versen und die Systeme auch aus je zwei Perioden verschiedener Art bestehen können, da sich schließlich in der Strophe Perioden und Systeme in verschiedener Zahl verbinden können: ist der Reichtum der möglichen Strophen kaum zu erschöpfen.

Die übersichtlichsten und daher beliebtesten Strophen sind die, deren Prinzip die Verdoppelung ist: zwei zweizeilige Perioden oder zwei Systeme aus zweizeiligen Perioden: ab | ab; ab | ab ‖ cd | cd. In Strophen aus ungleichen Teilen heißt der erste der Aufgesang, der zweite der Abgesang. Der Aufgesang war in der ältern Dichtung (Minnesingerstrophe, S. 56) regelmäßig länger als der Abgesang und zerfiel in zwei gleiche Abschnitte (Stollen und Gegenstollen), die kürzer waren als der unteilbare Abgesang. Auch bei neuern Dichtern findet sich diese Dreiteiligkeit der Strophe, doch ist der Abgesang häufig so lang wie ein Stollen und wie der Aufgesang teilbar. In diesem Falle übertrifft er an Länge nicht selten den Aufgesang und wir haben es dann zumeist nicht mit dreiteiligen, sondern mit zweiteiligen Strophen zu tun. Die folgenden Beispiele zeigen die wichtigsten Typen der Strophe:

Zweiteilige Strophen.

V. Graf Douglas auf dem weißen Roß, 4 st.
N. So kühn als ein Baron, 3 st.
V. Ritt vor der ganzen Schar voran; 4 st.
N. Ihr Rüstzeug schien als Gold. 3 st.

V. Der Mond ist aufgegangen, a kl.
V. Die güldnen Sternlein prangen a kl.
N. Am Himmel hell und klar; b st.
V. Der Wald steht schwarz und schweiget c kl.
V. Und aus den Wiesen steiget c kl.
N. Der weiße Nebel wunderbar. b st.

V. Ich hatt' einen Kameraden,
N. Einen bessern findst du nit. (Aufg.)
V. Die Trommel schlug zum Streite:
V. Er ging an meiner Seite
N. In gleichem Schritt und Tritt. (Abg.)

„Ritter, treue Schwesterliebe a
Widmet Euch dies Herz; b (1. P.)
Fordert keine andre Liebe, a
Denn es macht mir Schmerz. b (2. P.) (1. S.)
Ruhig mag ich Euch erscheinen, c
Ruhig gehen sehn; d (3. P.)
Eurer Augen stilles Weinen c
Kann ich nicht verstehn.“ d (4. P.) (2. S.)

Zu Aachen in seiner Kaiserpracht,
Im altertümlichen Saale,
Saß König Rudolfs heilige Macht
Beim festlichen Krönungsmahle. (Aufgesang)
Die Speisen trug der Pfalzgraf des Rheins,
Es schenkte der Böhme des perlenden Weins,
Und alle die Wähler, die sieben,
Wie der Sterne Chor um die Sonne sich stellt,
Umstanden geschäftig den Herrscher der Welt,
Die Würde des Amtes zu üben. (Abgesang)

Dreiteilige Strophen.

Was hör' ich draußen vor dem Tor,
Was auf der Brücke schallen?
Laß den Gesang vor unserm Ohr
Im Saale widerhallen!
Der König sprach's, der Page lief;
Der Knabe kam, der König rief:
Laß mir herein den Alten!

Ewig klar und spiegelrein und eben
Fließt das zephyrleichte Leben
Im Olymp den Seligen dahin.
Monde wechseln und Geschlechter fliehen;
Ihrer Götterjugend Rosen blühen
Wandellos im ewigen Ruin.
Zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden
Bleibt dem Menschen nur die bange Wahl;
Auf der Stirn des hohen Uraniden
Leuchtet ihr vermählter Strahl.

Mit der ersten dieser Strophen beginnt eine Übersetzung der berühmten altenglischen Ballade von der Chevy-Jagd (im 3. Buch von Herders „Volksliedern" Nr. 18). Klopstock hat die reimlose **chevy-chase-Strophe** durch seine Ode an Heinrich den Vogler (S. 99) in die deutsche Literatur eingeführt. Gleim gebrauchte sie in seinen Grenadierliedern (S. 105) mit der Reimstellung abab.

Klopstock war es auch, der zuerst eine genaue Nachbildung **antiker Strophen** im Deutschen versuchte (S. 98). Ihm folgten Ramler (S. 106), die Göttinger (S. 125 fg.), Hölderlin (S. 208), Platen (S. 235), Lenau (S. 263), Leuthold (S. 275), Hamerling (S. 277) u. a. Heute scheint die Zeit der antiken Strophen im Deutschen vorbei zu sein. Denn einmal macht ihre Nachahmung wegen des Hauptgrundsatzes der deutschen Metrik, der Übereinstimmung von Wort- und Verston verlangt, so viel Mühe, daß darunter Stil und Gedanken oder der Rhythmus häufig leiden. Zweitens aber klingen sie im Deutschen jedenfalls anders als in den klassischen Sprachen: die Spondeen sind von den Trochäen und Jamben nicht zu unterscheiden, die Daktylen verlieren ihr ruhiges Gleichmaß, die dipodische Gliederung ist selten zu erreichen. Abgesehen vom elegischen Versmaß (s. o.) sind im Deutschen nur drei vierzeilige antike Strophen öfter verwendet worden:

a) die **sapphische Strophe**, bestehend aus drei sapphischen und einem adonischen Vers. Der sapphische ist fünfhebig ohne Auftakt, und zwar sollen zwei trochäische Dipodien einen Daktylus umrahmen: ″ ⏑ ′ ⏑ | ″ ⏑ ⏑ | ″ ⏑ ′ ⏑. Der adonische Vers besteht aus einem Daktylus und einem Trochäus (ὢ τὸν Ἄδωνιν).

Stets am Stoff klebt unsere Seele, Handlung
Ist der Welt allmächtiger Puls und deshalb
Flötet oftmals tauberem Ohr der hohe
Lyrische Dichter. (Platen, Los des Lyrikers.)

Klopstock und nach seinem Muster andere variieren den sapphischen Vers, indem sie den Daktylus in der ersten Zeile an die erste Stelle setzen, in der zweiten an die zweite, in der dritten an die dritte:

Hölty, dein Freund, der Frühling, ist gekommen!
Klagend irrt er im Haine, dich zu finden;
Doch umsonst! Sein klagender Ruf verhallt in
Einsamen Schatten! (Lenau, Am Grabe Höltys.)

β) Die **alcäische Strophe** ist aus zwei elfsilbigen, einem neun- und einem zehnsilbigen alcäischen Verse zusammengefügt. Der elfsilbige unterscheidet sich vom sapphischen Vers nur durch den Auftakt und das Fehlen der letzten Senkung; äußerlich macht es den Eindruck, als sei die letzte Senkung des sapphischen Verses an den Anfang gesetzt worden: ‿ | ⁻́ ‿ –́ ‿ | ⁻́ ‿ ‿ | ⁻́ ‿ –́. Dem neunsilbigen Vers fehlt der Daktylus, nicht aber die letzte Senkung: ‿ | ⁻́ ‿ –́ ‿ ⁻́ ‿ –́ ‿. Der zehnsilbige besteht aus den verdoppelten Elementen des adonischen Verses, zwei Daktylen und zwei Trochäen: –́ ‿ ‿ –́ ‿ ‿ –́ ‿ –́ ‿.

> Ich sah — o, sagt mir, sah ich, was jetzt geschieht?
> Erblickt' ich Zukunft? — Mit der britannischen
> Sah ich in Streitlauf Deutschlands Muse
> Heiß zu den krönenden Zielen fliegen.

γ) Die Bestandteile der **asklepiadeischen Strophen** sind der Pherekrateus und der Glykoneus, die durch Verbindung eines Daktylus und zweier, bzw. dreier Trochäen entstehen. Nach der Stellung des Daktylus bezeichnet man den Pherekrateus als den ersten oder den zweiten: –́ ‿ ‿ –́ ‿ –́ (‿) oder –́ ‿ –́ ‿ ‿ –́ (‿), den Glykoneus als den ersten, zweiten oder dritten: –́ ‿ ‿ –́ ‿ –́ ‿ –́ (‿); –́ ‿ –́ ‿ ‿ –́ ‿ –́ (‿); –́ ‿ –́ ‿ –́ ‿ ‿ –́ (‿). Aus dem Zusammenschluß eines katalektischen zweiten mit einem katal. ersten Pherekrateus entsteht der kleinere asklepiadeische Vers: –́ ‿ –́ ‿ ‿ –́ | –́ ‿ ‿ –́ ‿ –́. Von den fünf asklepiadeischen Strophen kommt im Deutschen nur eine häufiger vor: zwei kleinere asklepiadeische Verse, ein zweiter Pherekrateus und ein katal. zweiter Glykoneus. Beispiel: Klopstocks Ode „Der Zürchersee" (s. S. 372).

Schon gegen Ende des 16. Jhds. drangen **romanische Strophen** nach Deutschland und errangen im 17. Jhd. die Herrschaft, die im 18. erst durch die Einführung antiker Strophen eingeschränkt wurde, bis um 1800 die Romantiker nicht nur in eine wahre Stanzen- und Sonettenwut gerieten, sondern auch viel künstlichere romanische Strophen nachahmten (S. 203). Heute hat man erkannt, wie schwer verwickeltere Strophen überhaupt durch das Ohr aufzufassen sind, und ist von den metrischen Spielereien abgekommen; daher ist die Mehrzahl der romanischen Strophen aus der deutschen Dichtung wieder verschwunden. Auch begegnet man, wie es schon Goethe getan hat, der Eintönigkeit der zweisilbigen Versfüße durch Einmischung dreisilbiger und scheut nicht vor versetzter Betonung zurück. Durch diese Freiheiten nähern sich die Verse den romanischen, die ja keinen regelmäßigen Rhythmus kennen, und klingen natürlicher.

Der Endecasillabo (s. o.) bildet die alleinige Grundlage dreier italienischer Strophen: der Stanze, der Terzine und des Sonetts. In allen ist er klingend; da aber die klingenden Reime im Deutschen meist ein schwaches ĕ zeigen und daher weit weniger mannigfaltig sind als im Romanischen, lassen sie die deutschen Dichter mit stumpfen wechseln.

Die achtzeilige **Stanze** (Ottaverime) setzt sich aus vier zweizeiligen Perioden zusammen. Die Reimstellung ist abababcc. Die deutschen Stanzen sind von den italienischen durch die Zahl und Verteilung der Reime vielfach verschieden; oft ist zumal die Anordnung abab | cdcd anzutreffen. Während ältere Dichter, wie Wieland (S. 103), nicht einmal eine feste Zahl von Versfüßen und Zeilen einhielten, ahmte als erster Heinse (S. 144 fg.) die italienische Gestalt der Stanze genau nach und regte damit Goethe an. Mit der schon in ihrer Heimat gebräuchlichen Reimstellung abab | abab heißt die Stanze **Siziliane**. Die ältesten deutschen Sizilianen scheint Rückert gedichtet zu haben; in neuester Zeit hat Liliencron diese Form geliebt. — Die von Dante, dem Ahnherrn der italienischen Literatur, in seiner „Göttlichen Komödie" geschaffene **Terzine**, deren Meister

im Deutschen Chamisso und Rückert sind, hat drei Verse mit äußern Kettenreimen: aba, bcb, cdc usf. Die letzte Strophe wird um einen Vers verlängert, damit auch ihre mittlere Zeile Entsprechung finde: x y x y. — Das 14zeilige **Sonett** ist seiner Entstehung nach wahrscheinlich als eine dreiteilige Strophe aufzufassen: zweimal vier Verse mit der regelmäßigen Stellung abba bilden als Stollen den Aufgesang, zweimal drei Verse (am häufigsten cde | cde oder cdc | dcd) den Abgesang. Ältere deutsche Dichter verwenden im Sonett andere Verse als den Elfsilbler, nach frz. Muster besonders den Alexandriner. Weiteres über das Sonett S. 389.

Ungefähr gleichzeitig mit dem Sonett, im 17. Jhd., sind das Ritornell und das Madrigal aus Italien nach Deutschland gedrungen. Das italienische **Ritornell** besteht aus einem kurzen Vers und zwei Elfsilblern; gewöhnlich sind nur die äußeren Zeilen durch Reim oder Assonanz verbunden. Die Strophe entstand aus dem volkstümlichen vierzeiligen Liebeslied, dem **Rispetto** („Respektslied", weil es eine Huldigung an die Geliebte enthält). Der vierte Vers, der meist eine überflüssige Bemerkung oder nur eine Wiederholung des Gedankens enthielt, fiel weg und der erste Vers wurde gekürzt. Dieser enthält in der Regel einen Anruf oder Ausruf oder eine Frage; dazu steht der Inhalt der beiden andern Verse zumeist in sehr loser Beziehung. Beliebt sind zumal Blumenrufe (ital. fiori = Blumen oder Mädchen); vgl. Rückerts Ritornell: „Blüte der Mandeln!". Volkstümlicher Herkunft ist auch das aus Ritornellen erwachsene **Madrigal** (ital. mandria = Herde, also eig. „Hirtengedicht"): auf zwei oder drei Terzette aus einem kürzeren Vers und zwei Elfsilblern etwa mit der Reimstellung abc abc oder abc bcb folgen zwei paarweise gereimte Verse oder zwei Reimpaare (cc oder ccdd). Doch hat man schon in Italien bald das Kennzeichnende des Madrigals in der Verbindung längerer und kürzerer, gereimter und ungereimter Verse gesehen und in Deutschland, wo es namentlich in der „galanten Lyrik" (S. 83) vorkommt, ist das Madrigal ein ebenso freies Gebilde. — Provenzalischen Ursprungs ist die **Kanzone**, doch ist sie in Italien ausgebildet worden und dorther zu uns gekommen. Sie zerfällt in einen Auf- und einen Abgesang, die durch den Reim verbunden sind, indem der letzte Vers des Aufgesangs mit dem ersten des Abgesangs reimt. Sonst aber ist die Zahl der Verse anfangs unbestimmt. Später wurde die 13 zeilige Kanzone die beliebteste; ihr 7. und ihr 10. Vers sind gegenüber den Elfsilblern in den andern Zeilen 7silbig und die Reimstellung am häufigsten abc | bac || cdeedff. Diese Form haben die „Totenkränze" von Zedlitz (S. 253) und der „Germanenzug" von Hamerling (S. 277). — Spanien ist die Heimat der **Dezime**: 10 vierfüßige Trochäen, klingend, durch die Assonanz verknüpft. Im Deutschen wechseln auch hier die klingenden Ausgänge mit stumpfen. Die Anordnung der Reime ist verschieden, in der Mehrzahl der deutschen Dezimen abbaa | ccddc oder ababa | ccddc (cdccd). — Die Dezime ist die Grundlage der spanischen **Glosse**, die von den Brüdern Schlegel, von Tieck, Uhland und anderen Romantikern gepflegt wurde. Von ihren vier Dezimen führt jede den Inhalt eines Verses eines vorausgeschickten Vierzeilers näher aus und schließt mit diesem Verse. Vgl. Platens Glosse „An Goethe" („Nenne dich den großen Dichter").

Über die **orientalischen** Formen des Ghasels und der Makame s. S. 233, Anm.

h) **Das Gedicht als Ganzes.** Die Strophe erhält ihre Einheit vor allem durch den Sinn, sie ist ein bestimmtes Gedanken- oder Gefühlsganze. Daneben kommen die Abänderung (Verkürzung oder Verlängerung) des letzten Verses oder der letzten Verse, Reimstellung und Eintritt neuer Reime am Beginn der nächsten Strophe wenig in Betracht. Deshalb kommt Strophenenjambement selten vor. Die Natur der Strophe bedingt es, daß zumeist nur gleiche Strophen zu einem Gedicht zusammengefaßt werden; schon der Name στροφή bedeutet Wendung, Umkehr, Da capo. Doch weichen bei allen Dichtern einzelne Strophen von den andern etwas ab; besonders oft malt sich stärkere Gemütsbewegung in

dreisilbigen Versfüßen, während die ruhigeren Teile des Gedichts zweisilbige haben. In den verhältnismäßig wenigen Gedichten mit ungleichen Strophen bilden in der Regel einige von ihnen eine höhere Einheit. So wechseln in Schillers „Würde der Frauen" die daktylischen Strophen, die den beglückenden Reiz der Frau schildern, regelmäßig mit längeren trochäisch-jambischen, die das leidenschaftliche Streben und kraftvolle Wirken des Mannes zum Gegenstande haben. Ähnlich ist das Gedicht „Durchwachte Nacht" von Annette von Droste-Hülshoff komponiert. Das „Eleusische Fest" zerfällt metrisch wie inhaltlich in zwei gleiche Teile: aus den Daktylen der ersten und der mittelsten (vierzehnten) Strophe spricht freudige Rührung, die ihnen folgenden 12 Strophen mit trochäisch-jambischem Rhythmus (2—13, 15—26) schildern die kulturlose Menschheit bis zur erbarmenden Tat der Göttin, das Erscheinen und Walten der Gottheiten. Eine Abwandlung der ersten Strophe schließt das Gedicht.

Rein geistig ist die Einheit des **Gedichts** und nur von dem Sinn oder dem Stimmungsgehalt hängt die Zahl seiner Strophen ab; sie ist daher sehr verschieden. Doch gibt es auch äußere Mittel, die Strophen miteinander zu verbinden. Bei den Minnesingern und im Meistergesang gehen manchmal einzelne Reime (**Körner**) durch alle Strophen hindurch. Ein in der ältern und der neuern Poesie ungleich beliebteres Bindemittel ist der **Refrain** (vom provenzalischen refraingre, lat. refringere, womit das Brechen der wiederkehrenden Wellen am Ufer bezeichnet wird), deutsch (seit Bürger) **Kehrreim**. Er ist aus dem volksmäßigen Chorgesang entstanden: ein einzelner singt Strophen verschiedenen Inhalts, die versammelte Runde fällt am Schluß jeder Strophe mit Zeilen gleichbleibenden Wortlautes, bisweilen sogar am Schluß jeder vorgesungenen Zeile mit Zwischenrufen oder Jauchzern ein. Eine völlig gleichmäßige Wiederholung kommt natürlich nie zustande, weil Vortrag und Färbung des Kehrreims immer durch die vorhergehende Strophe beeinflußt werden, so daß dieselben Worte und Tonfolgen bald teilnahmsvoll, bald übermütig spottend, bald wehmütig ernst klingen können; in dem immer wiederholten „O!" in der Ballade „Edward" (in Herders Volksliedern), in dem „Hm, hm! So, so!" des Liedes Georgs (in Goethes „Götz") kann der Vortragende den ganzen erzählten Inhalt mit dramatischer Lebendigkeit verkörpern. In dieser stetigen Abwechslung liegt auch der feinere Reiz des Couplets, wenn dieses auch oft zu einem bloßen Spiel des Witzes herabsinkt.

B. Die Bedeutungsformen.

Wie schon angedeutet wurde (S. 368), sind die Sprachlaute durch die Übertragung körperlicher Tätigkeit auf die Sprechwerkzeuge entstanden und bekamen erst allmählich eine Bedeutung. Zunächst hatten sie den Zweck, die sich täglich bei allen Volksgenossen wiederholenden Beschäftigungen selbst zu bezeichnen, denen sie ihren Ursprung verdanken (Flechten, Stoßen, Graben, Rudern usf.). Man glaubt, den ganzen Sprachschatz aus 15—20 solchen Wurzeln herleiten zu können. Von der Tätigkeit übertrug sich der Sinn auf das durch die Arbeit Bewirkte und auf ihre Werkzeuge. So sind aus der idg. Wurzel sku, die ursprünglich nur die Vorstellung des Deckens und Schützens enthält, die Wörter σκευή (Hütte), lat. cutis (Haut), scutum (Schild) u. a. entstanden. Die äußern Vorgänge wurden mit Ausdrücken bezeichnet, die von der menschlichen Willenstätig-

keit hergenommen sind, die Natur wurde als ein Erzeugnis verborgener menschenähnlicher Wesen aufgefaßt. Der Erzeuger (Wurzel su) war die Sonne.

Früh traten zu den Wurzeln, die eine Tätigkeit ausdrückten, zwecks größerer Verdeutlichung andere, die sich auf ein (oft ganz zufällig erfaßtes) charakteristisches Merkmal bezogen. Mit Unrecht hat man diese Beiwörter „schmückende" **(Epitheta ornantia)** genannt; denn sie sind keineswegs als entbehrlicher Schmuck gemeint, sondern sollen uns zwingen, ein Ding von einer bestimmten Seite zu sehen. Daher ihre „Starrheit" etwa bei Homer; denn eine Vielzahl von Beiwörtern würde den Gesichtspunkt beständig verschieben. Wie die Tätigkeitsnamen erweisen sich auch die Beiwörter als geeignet, die Erinnerung an das ganze Anschauungsbild, dem sie entlehnt sind, zu wecken. Unter dem Glänzenden oder dem Warmen versteht man die Sonne, unter dem Grünen den Wald, durch Nachahmung von Tierstimmen deutet man auf die Tiere selbst hin (*βοῦς*, lat. bos, Rind; Kuckuck).

Bald reichte der Wortvorrat nicht aus, den ganzen ungeheuren Reichtum der Außenwelt für das Gedächtnis festzuhalten, und man half sich damit, daß man zur Benennung neuer und fremder Vorgänge oder Dinge Wörter für bekannte und vertraute verwendete, die irgend ein auffallendes Merkmal mit ihnen gemeinsam haben, so daß ihre Vorstellung die Vorstellung von jenen herbeiführen konnte. So heißen im Griechischen die Henkel wegen ihrer Form und Lage Ohren (*οὔατα*), das länderverknüpfende Meer eine Brücke (*πόντος*). Man nennt dieses Zusammenschauen zweier scheinbar ganz fremder Vorstellungen durch Übertragung eines Merkmals von der einen auf die andre eine **Metapher.** Die Übertragung geht von Wahrnehmung zu Wahrnehmung (leichte Wolken, silberner Mond), von sinnlicher Anschauung zu Geistigem (düstere Stimmung, schweres Leid), sehr häufig von Geistigem auf das Körperliche. Die Metapher beseelt das Leblose, besonders die Natur (Mythologie). Als eine ausgeführte Metapher ist das **Gleichnis** aufzufassen; denn es überträgt ebenfalls nur ein einziges Merkmal von einem Anschauungskreis auf den andern, wie sich auch an den eingehendsten Vergleichen Homers erweisen läßt. Wird dagegen zur Veranschaulichung eines Gegenstandes, Vorgangs oder Gedankens ein ganz andersartiges Sein mit allen seinen Merkmalen verwendet, so liegt eine **Allegorie** vor. (*Ἀλληγορεῖν* bedeutet im Neuen Testament „etwas anders darstellen, als es der Wirklichkeit entspricht".) So wird in „Mahomets Gesang" von Goethe eigentlich ein Flußlauf geschildert, ohne daß der Dichter auch nur mit einem Wort auf die Ähnlichkeiten hinweist, durch die die Entwicklung und Wirksamkeit eines genialen Menschen, im besondern eines Religionsstifters wie Mohammed, anschaulich gemacht wird.

Die heutigen Kultursprachen haben nach der treffenden Beweisführung der Herderschen „Fragmente" (S. 122 fg.) das poetische Jugendzeitalter schon lange überschritten, die in ihnen aufgespeicherte Poesie ist fossil geworden. Die ehedem meist sinnliche Bedeutung der metaphorischen Ausdrücke ist durch die zunehmende Abstraktion vom Anschaulichen vielfach ganz verloren gegangen; daher sind unsere Sprachen auch viel gefühlsärmer. Ihre Vorzüge liegen darin, was sie als Werkzeug des Verstandes leisten, und sie versagen gerade im Ausdruck dessen am meisten, was das Herz am stärksten bewegt. Das aber ist gerade der eigentliche Gegenstand künstlerischer Darstellung im Gegensatz zu dem sachlichen Bericht und der wissenschaftlichen Abhandlung, die sich mit der eindeutigen Bezeichnung der Begriffe begnügen. Die direkten Benennungen für Gefühle sind gering an Zahl und sehr unbestimmt. Der Dichter kann uns nicht warm machen, wenn er einfach versichert: „Wie froh bin ich!" Daher erweckt er sehr häufig sinnliche Vorstellungen, denen dann die Gefühle nachfolgen. Die Mittel der Veranschaulichung sind mannigfach. Der Dichter meidet alle abstrakten Ausdrücke

und wählt im besondern Beiwörter, die unsere Aufmerksamkeit auf sinnfällige Merkmale hinlenken. Häufig bedient er sich auch des alten Rechts der Inversion zu dem Zwecke, die natürliche Abfolge der Vorstellungen wiederzugeben. („Wasserholen geht die reine, schöne Frau des hohen Brahmen." „Dort oben auf dem Berge, da steht ein hohes Haus.") Steigernde Wiederholung bringt uns eine Anschauung stärker zu Bewußtsein, die Beschreibung des Nebeneinander wird in Schilderung des Nacheinander umgesetzt, wie es Lessing im „Laokoon" verlangt, der Vorgang durch präsentische Darstellung vergegenwärtigt. Vor allem aber benützt der Dichter die Bilder und Metaphern, die in den Wörtern ursprünglich liegen, und schafft neue, die uns den Gegenstand mühelos beleuchten. Auch an die Eigenart früherer Kulturstufen, die Natur zu personifizieren, hat die Poesie zu allen Zeiten angeknüpft und, was einst nur ein Notbehelf der Verständigung gewesen war, dazu benützt, die anschauliche Kraft der Sprache zu erneuern und zu stärken; das lehren die Homerischen Gedichte oder die Dramen des Sophokles ebenso wie die Skaldenstrophen in der Jüngern Edda (S. 12), Klopstocks Oden (S. 98), Schillers philosophische Gedichte und Goethes Balladen (S. 143), Hoffmanns Märchen (S. 224 fg.) oder Wagners „Ring des Nibelungen" (S. 281).

Aber die Anschaulichkeit ist nur ein Behelf, Gefühle und Stimmungen zu erregen, nicht der einzige. Vielen Ausdrücken haftet ein gewisser Gefühlswert an, ohne daß sie deutliche Vorstellungen hervorrufen; so führen Archaismen einen Duft des Altertums mit sich, mundartliche Wörter und Wendungen haben etwas Trauliches, Anheimelndes. Deminutiva wirken gleichfalls gemütlich (G. Keller!). Auch die Beiwörter charakterisieren nicht immer sachlich, sondern sollen oft nur einen Stimmungsnimbus um eine Person bereiten (πόδας ὠκύς, δῖος, die liebe Mutter). Zumal die Metaphern führen keineswegs notwendig zu Anschauungen. Wer denkt z. B. bei dem „süßen Kind" an Süßigkeiten, bei den „Schwingen der Nacht" an einen Vogel? Nur die Gefühle des Reizenden und des Leichten, Luftigen klingen da an. Die meisten Hyperbeln (Übertreibungen) würden lächerlich wirken, wenn wir sie uns ausmalten („in Tränen gebadet"). Das Gefühlsmäßige unterscheidet auch das Symbol (S. 367), dessen lebendige Kraft gerade in einer gewissen Unklarheit liegt, von der Allegorie, die sich an die Reflexion wendet und deshalb heute als unkünstlerisch gilt; doch haben Dante, Goethe, Schiller u. a. Allegorien von unbestreitbarem poetischen Werte geschaffen. Daß bestimmte metrische Formen das Gemüt in verschiedener Weise erregen, wurde schon erwähnt, ebenso die Gefühlswirkung der Sprachmelodie. So strömt in der Form des Ausrufes, der Anrede, der „rhetorischen" Frage, der Ellipse, der Aposiopese (Verschweigen von Abschlüssen) und in andern Figuren ebenfalls lediglich die lebhafte Gefühlserregung aus. Auch Aussagen und Gedanken können Stimmungen wiedergeben; der Satz: „Denn alle Schuld rächt sich auf Erden", hat nicht den Wert einer allgemein gültigen Behauptung, er läßt uns jedoch einen Blick in die Seele des unglücklichen Harfners tun. Alle echt dichterischen Sentenzen gelten zunächst nur in ihrem ursprünglichen Zusammenhange, wo sich in ihnen ein lebhaftes Gefühl offenbart. Der Name didaktische Dichtung ist somit irreführend; denn er verleitet zu

dem Glauben, daß Kunstwerke Belehrung zum alleinigen Endzweck haben könnten.

Wie sich schon aus dem geschichtlichen Verhältnis ergibt, sind die Grenzen zwischen der dichterischen Darstellung, welche die alte Lebendigkeit der Phantasie und des Fühlens erneuert, und der Prosa, die nur mit der Tätigkeit des Verstandes rechnet, fließend. Auch die Alltagsrede bedient sich der angeführten Bedeutungsformen und die rhetorische Prosa geht ebenso entschieden wie die Poesie darauf aus, auf das Gemüt zu wirken, freilich nicht, wie die Poesie, ohne jede weitere Absicht, sondern reale Ziele verfolgend. Ob wir es mit Poesie oder mit Prosa zu tun haben, darüber entscheidet allein die Absicht des Schaffenden und der Eindruck auf den Hörer oder Leser. Ein Sprachwerk kann ästhetisch gemeint sein, doch diesen Zweck verfehlen. Die in Kunstdingen besonders urteilslose Menge hält sich vielleicht an das Stoffliche und schätzt an der Arbeit die Gesinnung, das kluge Urteil, die Erfahrung und das Wissen des Verfassers, während feinere Genießer von barer Prosa oder einem Zwitterding zwischen Poesie und Prosa sprechen.

3. Die Dichtungsgattungen.

Als die Hauptgattungen der Poesie betrachtete man schon im Altertum die Lyrik, die Epik und das Drama. Sie sind wahrscheinlich nicht nacheinander entstanden und haben sich nicht auseinander entwickelt, sondern wurzeln alle drei in einer einfachern Kunstübung, an der auch die Musik, der Tanz und mimische Darstellungen beteiligt waren. Die halb unbewußten Arbeits- und Tanzgesänge, die wir am Anfang aller Literatur vermuten, sind noch kaum zur Kunst zu zählen. Soweit die geschichtliche Erinnerung bei den Indern, Hebräern, Griechen, Germanen (S. 17) und andern Völkern zurückreicht, erfahren wir von Chorliedern, deren Inhalt wir uns als ein Gemisch von Erzählung und Lyrik vorstellen müssen. Sie berichteten von dem Leben und Wirken der Götter, Helden und verstorbenen Angehörigen, nicht aber um den Zuhörern etwas Neues mitzuteilen, sondern um durch die lebhaftere Erinnerung das Gefühl zu befreien. Allmählich entstanden aus dieser lyrisch-episch-dramatischen Urdichtung eine selbständige Lyrik, Epik und Dramatik, d. h. eine Form, die dem Dichter zu möglichst reinem Ausdruck seines Innenlebens dient, eine Form, der es vor allem auf die sachliche Darstellung von Begebenheiten ankommt, und als die objektivste Form die Vergegenwärtigung von Ereignissen durch handelnde Personen.

Nur in diesem formalen Sinne werden im folgenden die drei Gattungen geschieden. Denn da, wie oben gesagt ist, alle Kunst, auch die „objektivste“, auf Ausdruck und Erregung von Gefühlen und Stimmungen abzielt, ist eigentlich alle echte Dichtung lyrisch: häufig drängt sich die persönliche Teilnahme des Dichters im Epos, Roman und Drama so kräftig vor, daß wir auch im engeren Sinne von lyrischen Stellen sprechen.

A. Lyrik.

Dem Wortsinne nach bezeichnet der Name den auf der Lyra begleiteten Gesang und auch heute noch steht die Lyrik der Musik als derjenigen Kunst, die sich am ausschließlichsten an das Gefühl wendet, am nächsten. Sie teilt mit ihr den Rhythmus und die Melodie (s. o. S. 368 fg.) und die musikalischen Eigenschaften sind so wesentlich für ein echtes lyrisches Gedicht, daß es eher ohne einen mitteilbaren Inhalt als ohne sie auskommen kann. Schon Tieck (S. 212) und

andere Romantiker wollten in ihren Versen mit der Tonkunst wetteifern und sie überflüssig machen. Später ging Leuthold (S. 275) diesen Weg und für einen großen Teil der modernen Kunstlyrik (S. 330, 346 fg.) hat Paul Verlaine (1844—96) die Parole ausgegeben:

Laß dein Gedicht im Winde wehn,
Laß es gelöst zu Hauch zergehn:
Musik, Musik vor allen Dingen! (Übers. v. Schaukal.)

Viele Leser werden sich aber von dem bloßen Klang der Worte unbefriedigt fühlen und von einem Gedicht auch konkreten Inhalt verlangen. Da nun (s. o.) der direkten Aussprache der Gefühlserlebnisse die größten Schwierigkeiten entgegenstehen — sie wirkt leicht banal und schwächlich —, überträgt sie der Dichter gewöhnlich mittelbar auf den Leser. Er sucht für seine innern Zustände in der Außenwelt, zumal in der Landschaft, Bilder von demselben Stimmungswert oder erzählt einen Vorgang, der geeignet ist, in uns das Gefühl zu wecken, dem das Gedicht seinen Ursprung verdankt (vgl. z. B. Heines „Lorelei"). Auch Gedanken sind nach dem oben Gesagten oft Träger von Gefühlen. So kann man neben der rein musikalischen und der unmittelbaren Lyrik (z. B. Goethes „Mailied") eine schildernde, eine erzählende und eine Gedankenlyrik unterscheiden. Natürlich kommen diese Arten selten „rein", sondern meist in Mischungen vor.

Nicht alles, was das Herz des Dichters bewegt, paßt zum Stoff eines Gedichtes. Will er in andern Seelen ein Echo wecken, so muß er, um mit Goethe zu reden, die „Spreu seiner Existenz" tilgen und das allgemein Menschliche in seinen Erlebnissen betonen. Dadurch erhält das Ich des Dichters einen typischen Charakter. Diese Objektivierung kann so weit gehen, daß der Lyriker sein Ich in eine fremde Hülle hineinprojiziert, eine Maske vornimmt und in einer fremden Rolle erscheint. Doch erkennen wir ihn meist auch in der Verkleidung, die er niemals zufällig gewählt hat.

Endlich ist die Kürze für ein lyrisches Gedicht wesentlich. Wie uns im Leben das tiefste Leid und die höchste Lust die Rede verschlägt, so berührt es erkältend, wenn der Dichter seine Gefühle ausführlich zergliedert und wortreich erläutert. Daher haben die besten Lyriker nach möglichst knappem und vielsagendem Ausdruck getrachtet.

Lyrische Dichtungen in einfachen, sangbaren Strophen heißen **Lieder.** Daß das Volkslied schon vor der Kunstlyrik des Minnesangs bestanden habe, ist mit Zeugnissen nicht zu beweisen, darf aber als sicher angenommen werden. In der Folgezeit hat das Volkslied, dessen Blüte in das 14. Jahrhundert fällt (S. 66 fg.), die Kunstdichtung immer von neuem beeinflußt. Aus ihm entstand das Kirchenlied, das Gesellschaftslied; Bürger und der junge Goethe erfuhren seinen Einfluß und die Herausgabe des „Wunderhorns" hat Eichendorff, Uhland, der sich auch als gelehrter Forscher und Sammler verdient machte (S. 228 fg.), Heine und viele andere nachhaltig angeregt. Wie in den Volksliedern Handwerker, Jäger, Soldaten, Studenten zu Worte gekommen waren, so singen jetzt Wilhelm Müller und Spätere Rollenlieder in der Maske eines Müllerburschen, Schäfers,

Musikanten. Viele Gedichte Goethes, besonders in seinem „West-östlichen Diwan" (S. 193), auch Chamissos „Frauenliebe und -leben" (S. 233) und Mörikes „Verlassenes Mägdlein" gehören dieser Zwischengattung an.

Von Ausländern seien der Sänger schottischer Hochlandslieder Robert Burns (1759 bis 1796) und der mit allen Regungen der französischen Volksseele wundersam vertraute Pierre Jean Béranger (1780—1857) genannt.

In der Vertonung der Lieder haben der langen Reihe deutscher Meister die anderen Völker kaum einen oder den anderen Namen von Bedeutung entgegenzusetzen. Nur nebenbei haben sich Mozart (1756—1791) und Beethoven (1770—1827) auf diesem Gebiet betätigt; der erste, der all die wechselnden Stimmungen der Gedichte, vor allem das Innige, Verträumte, mit spielender Leichtigkeit der Erfindung in Melodien umschuf, war der Wiener Franz Schubert (1797—1828; „Müllerlieder", „Winterreise", „Am Meere", „Die Stadt", „Der Wanderer", „Die Forelle", „Heidenröslein"). Ihm folgten Weber und der Sachse Robert Schumann, der die Ausdruckskraft der Singstimme, vor allem aber der Klavierbegleitung noch bedeutend zu steigern wußte (1810—1856; Rückerts „Liebesfrühling", Chamissos „Frauenliebe und -leben", viele Gedichte von Goethe, Eichendorff und Heine). Größter Beliebtheit erfreuten sich lange die gefälligen Chöre und Einzelgesänge von Mendelssohn und Robert Franz; der Norddeutsche Johannes Brahms und der Norweger Edward Grieg lauschten ihre Wirkungen ebensosehr den Weisen des heimischen Volksgesanges ab, wie sie sich die moderne Entwicklung der musikalischen Mittel zunutze machten. Peter Cornelius (1824—1874) erneute gleichzeitig mit dem Dramatiker Richard Wagner die alte (S. 56) Einheit des Dichters und Komponisten und vertonte vor allem seine eigene ernste, bald andächtige, bald trauernde, selten in Liebe aufjauchzende Lyrik. Den ganzen Umkreis aller überhaupt erdenklichen Leidenschaften und Stimmungen hat die reiche Kunst Hugo Wolfs aus der Steiermark (1860—1903) erschlossen: die schmeichelnd-süßen, schalkhaft-heiteren und kindlich-frommen Gedichte Mörikes und seinen gespenstischen „Feuerreiter", den flotten Wagemut Eichendorffscher Scholaren und Soldaten, die heiße Leidenschaft des „italienischen" und des „spanischen Liederbuchs" und wiederum die reifsten und erhabensten der Gedichte aus Goethes „Diwan" und dem „Wilhelm Meister".

Lyrische Dichtungen in den Versmaßen, die Klopstock und seine Nachfolger aus Horaz übernommen oder nach seinem Vorbilde neu zusammengesetzt haben, heißen **Oden.** Meister der Ode sind nach Klopstock Hölderlin (S. 208 fg.), Platen (S. 234 fg.), Leuthold (S. 275), Saar (S. 313), Hartleben (S. 331); auch Grillparzer und Lenau haben gelegentlich nach antikem Muster Verse gebildet. Goethe hat in der Odendichtung dem Griechen Pindar (522 bis 442 v. Chr.), der in begeisterten Gesängen die Sieger bei den Wettkämpfen an den großen Götterfesten feierte, nachgeeifert und sich mit Vorliebe der freien Klopstockschen Rhythmen bedient; aber auch Gedichte in fünffüßigen reimlosen Trochäen wie die „Seefahrt" pflegen wir ihres Inhalts und ihrer Stimmung wegen zu den Oden zu rechnen. Denn es gehört zur Tradition der Ode, daß sie die Ergriffenheit des Dichters in gewählter Sprache, durch seltene und darum edel klingende Worte und Wortfügungen, durch eigenartige und oft überraschend kühne Bilder wiedergebe. Leicht erliegt sie so der Gefahr der Überschwenglichkeit; Mörike, der immer nur herzlich und niemals gesucht feierlich sein konnte, hat antike Strophen nur scherzweise gebaut.

Das **Sonett** war ursprünglich ein Lied von bestimmter metrischer Form

In mehr als 300 Sonetten sang Francesco Petrarca (1304—1374) seine Liebe zu Madonna Laura und seine Begeisterung für die Zukunft seines Vaterlandes. In Deutschland fand das Sonett durch Fleming (S. 82) und Gryphius (S. 84) eifrige Pflege, entartete aber am Ausgang des 17. Jahrhunderts in äußerliche Tändelei. Schon die strenge Gliederung des Sonetts fordert das geistreiche Spiel der Gedanken heraus; da ferner viermal wiederkehrende Reime im Deutschen nicht so leicht zu beschaffen sind wie im Italienischen, wo zumeist betonte Nachsilben reimen, während für das Deutsche vor allem die Stammsilben mit ihren ungleich größeren Verschiedenheiten in Betracht kommen, wurde oft der Inhalt der Reimnot aufgeopfert. Den Romantikern, die neben anderen ausländischen Formen nach Bürgers Anleitung (S. 129, 210) auch das Sonett virtuos und massenweise nachbildeten, gelang es, selbst Goethes anfänglichen Widerwillen gegen dieses Versmaß zu besiegen und den verschiedenartigsten Inhalt, künstlerische und satirische Charakterbilder, mystische Verzückung und gereifte Lebenserfahrung, leichten Scherz und tiefsten Ernst in der Form des Sonetts auszudrücken. Seit Rückerts „Geharnischten Sonetten" (1814) wurden in Deutschland auch zahlreiche politische Sonette geschrieben und neuerdings hat Schaukal (S. 349) aus den Stimmungen des Weltkrieges heraus „Eherne Sonette" (1914/15) gedichtet. Uhland, Platen und Spätere vermieden die Übertreibungen der Romantiker, so daß das Sonett immer noch in hohem Ansehen steht. Immer aber ist es der Prüfstein echter Sprachbeherrschung und Verskunst, ob Form und Inhalt zusammenstimmen: ein Sonett muß also entweder aus zwei Voraussetzungen den Schluß ziehen, vom Allgemeinen zum Besonderen fortschreiten oder eine merkwürdige Feststellung im Abgesang überraschend aufklären.

Über andere romanische Strophen und Strophenverbindungen, die zugleich Dichtungsgattungen sind, s. o. S. 381 fg.

Elegien heißen in der ältesten griechischen Dichtung Klagelieder sowie die ihnen verwandten Grabepigramme und Tischgesänge, die auch der Toten gedachten. Das Versmaß dieser Gedichte war das „elegische" Distichon (S. 377). Früh begann man es indes auch zu Gedichten mit ganz anderem Stimmungsgehalt zu verwenden: zu politischen Liedern, zu persönlichen Bekenntnissen, zu Sprüchen usw., ja auch zu erzählenden Dichtungen. So versteht man bei den spätern griechischen und römischen Dichtern (Tibull, Properz, Ovid) unter Elegie jedes Gedicht in Distichen. Gerade das Klagelied aber, von dem der Name stammt, meidet später diese Form und sucht sich andere Versmaße.

Goethes „Römische Elegien" (S. 164) tragen ihren Namen nur von dem Metrum; denn sie sind von fröhlichem Übermut durchtränkt. Gewöhnlich aber weist in der neuern Dichtung wie in der ältesten der Titel „Elegie" auf wehmütige oder doch ernste Gefühle und Betrachtungen hin, deren Ausdruck natürlich nicht an ein Versmaß gebunden ist. Schillers „Spaziergang" trug im ersten Druck die Überschrift „Elegie" aus beiden Gründen; denn in Distichen schildert das Gedicht die Entfremdung des Menschen von der Natur und den Verlust zufriedener Herzenseinfalt. Goethes „Euphrosyne" und Saars „Wiener Elegien" gehören ebenfalls hieher. Goethes Marienbader „Elegie" (in der „Trilogie der Leidenschaft") und Höltys „Elegie bei dem Grabe meines Vaters" aber heißen nur mit Rücksicht auf den Inhalt so; sanfte, schicksalsergebene Trauer pflegt man überhaupt elegische Stimmung zu nennen.

Wenn Unnatur, Verkehrtheit und menschliche Schwächen das Ziel des Spottes werden, entsteht die **Satire.**

Lateinisch satura bezeichnete wohl ursprünglich eine gefüllte Schüssel, ein Gemengsel, doch ward dieses Wort vielleicht im Hinblick auf die griechischen Satyrspiele für Possen und

Schwänke gebraucht. Horaz (65—8 v. Chr.) ist in seinen Satiren ein geistreicher, überlegen lächelnder Plauderer, während Juvenal die Torheiten seiner Zeit mit bitterem Ernst tadelt. Hieher könnten auch die Dialoge des witzigen Spötters Lukian (vgl. S. 101, 104) gerechnet werden, der im 2. Jahrhundert n. Chr. in Kleinasien, Griechenland und Ägypten lebte. Im Deutschen hat die Satire als besondere Gattung niemals rechte Pflege gefunden. Neben Fischart (S. 75 fg.), Lauremberg und Moscherosch (S. 86) sind allenfalls noch Liscow (S. 93) und Rabener (S. 95) zu nennen.

Satirische Absicht und Stimmung (S. 367) kann sich natürlich in allen Dichtungsgattungen aussprechen. Sie herrscht in den Charakterschilderungen des Brantschen „Narrenschiffes" (S. 70) wie in Murners erzählenden Dichtungen (S. 75). Fischart beginnt meist erzählend, also episch, um dann erst betrachtend, tadelnd, aneifernd fortzufahren. Satirisch sind Lieder, phantastische Erzählungen und Prosaaufsätze Heines, Epen wie Zachariäs „Renommist" (S. 95 fg.) und die Komödien Tiecks (S. 212) und Platens (S. 234). In den letztgenannten Beispielen macht die literarische Satire auf die Schwächen beliebter und bekannter Werke dadurch aufmerksam, daß sie deren Stil und Eigenheiten möglichst getreu nachahmt, wobei es freilich selten ohne Übertreibungen abgeht, und so der Lächerlichkeit preisgibt. Dann berührt sie sich mit der **Parodie.** Aber nicht jede Parodie will ihr Original satirisch verzerren, bisweilen beabsichtigt der Dichter nur, durch Beibehaltung edler Worte in niederer Sphäre komisch zu wirken. Parodistisch ist bei neueren Dichtern (Blumauer S. 104) meist auch die **Travestie,** d. i. die „Umkleidung" eines zeitlich bedingten Stoffes. In Zeitaltern mit geringerem historischen Verständnis fand sie ganz naiv, ohne satirische Absicht statt, so in den altfranzösischen und mhd. Behandlungen antiker Sagen (vgl. S. 38, 41).

Mit der Satire berührt sich vielfach auch die gemütlichere **Epistel.** Wieder ist Horaz das maßgebende Vorbild; wie er den Plauderton des Briefes zur Erörterung praktischer und kunsttheoretischer Fragen verwendet — sein Brief an die Pisonen stand bei allen Renaissancedichtern als Kompendium der Poetik in höchstem Ansehen —, so spricht Goethe in zwei von behaglichem Humor durchwalteten Episteln (S. 169) über die geringe Wirkung der Dichtung auf die Leser, so gibt Geibels feiner Kunstverstand dramaturgische Ratschläge.

In knappster Form werden Beobachtungen, Erfahrungen und Lehren in dem volkstümlichen Spruch und im Epigramm der Kunstdichter wiedergegeben. Freilich nennt man auch einstrophige Gesänge mittelhochdeutscher Kunstdichter **Sprüche,** wie Walthers (S. 59) politische Kampfrufe, seinen Dank an die Gönner, seine Schelten gegen die Gegner. **Sprichwörter** mit echt volkstümlicher Anschauungs- und Ausdrucksweise reiht „Freidanks Bescheidenheit" (S. 60 fg.) aneinander.

Das **Epigramm** entstand bei den Griechen aus Aufschriften auf Grabmälern, Tempeln, Weihgeschenken, die meist in der Form des Distichons gehalten waren. Weder die Entstehung und Anwendung dieser Dichtungen noch ihre Kürze waren dem Aussprechen feinerer und zarterer Stimmungen günstig; als viel wirksamer erwiesen sich eigenartige Einfälle, die das Interesse anlocken und anspannen, überraschende Wendungen, die es gleich darauf befriedigen.

Ein bedeutsamer Inhalt, in schlagender Einfachheit ausgesprochen, zeichnet die Epigramme des Griechen Simonides (556—468) aus, beißender Spott und somit satirische Absicht eignet denen des Römers Martial. Mit gefestigtem Ernst und mannhafter Gesinnung wirft Logau (S. 82) in seinen **Sinngedichten** in den damals üblichen Reimversen Streiflichter auf die Schwächen seiner Zeit; auch Lessing behielt den Reim bei und in den meisten seiner Epigramme tat dies sogar Klopstock. Erst Herders eingehende Beschäftigung mit den

überlieferten griechischen Epigrammen, sein Vorbild und sein Rat bewogen Goethe zu Versuchen in Distichen, die zunächst noch zaghaft die bescheidene Überschrift trugen: „Antiker Form sich nähernd". Die Xenien (S. 170) haben dann diese Form allen späteren Dichtern, die die Traditionen der Klassiker fortsetzen, geläufig gemacht (Schlegel, Kleist, Grillparzer, Mörike, Hebbel). Daneben besteht natürlich das gereimte Sinngedicht weiter (Goethe, „Zahme Xenien"; Grillparzer u. a.).

Dem Sprichwort durch die Form der Prosa, dem Epigramm nach Entstehung und Inhalt ist der **Aphorismus** verwandt: eine knapp abgeschlossene, zum Weiterdenken anregende Feststellung. Der geistvolle Weltmann Herzog von Larochefoucauld (1613—1680) und der von Schopenhauer so hoch gerühmte Spanier Baltasar Gracian (1590—1658) sind die klassischen Vorbilder dieser Form, die in Deutschland unter den Romantikern namentlich Friedrich Schlegel in den Fragmenten des „Athenäums" (S. 209), dann die Ebner-Eschenbach (S. 306) und besonders Nietzsche (S. 327) zu hoher Vollendung gebracht haben.

Wie in der erzählenden Lyrik die Vorgänge nur Mittel zum Zweck sind, so macht auch in der **Ballade** die Stimmung den eigentlichen Gehalt aus. Eine scharfe Grenze läßt sich nicht ziehen, doch hat in der Ballade das Epische mehr Eigenwert und vor allem fällt sie durch gewisse Stileigentümlichkeiten auf. Diese hängen mit ihrer Entstehung und ihrer ursprünglichen Darbietung eng zusammen. Die Ballade löste sich nämlich von der lyrisch-epischen Urpoesie dadurch los, daß an die Stelle des Chorgesangs der Vortrag des einzelnen trat, der des musikalischen Elements allmählich entkleidet wurde. Wollte nun der Sänger auf die Menge der Zuhörer wirken, so mußte er packende Motive wählen; daher handeln die Balladen meist von leidenschaftlichen Taten, mit besonderer Vorliebe von heldenhaften Kämpfen, von Tod und Vernichtung, von grausigen Begebenheiten, an denen überirdische Wesen, Götter und Dämonen, teilhaben. Die Existenz von Elfen, Nixen, Kobolden, Riesen, Zwergen, Drachen usw. wurde ja in früheren Zeiten von niemand bezweifelt und sie blieben bis tief ins christliche Mittelalter Gegenstand der Volksdichtung. Der Vortrag der Ballade erheischte Wucht und Gedrängtheit. Wollte der Dichter sein Publikum nicht langweilen, so mußte er ein rasches Tempo einschlagen: nur die Hauptpunkte wurden berührt, die Lücken blieben dem Zuhörer zur Ergänzung aus eigener Phantasie überlassen; das Zuständliche wurde mit wenigen Worten erledigt; für äußere Vorgänge bildeten sich gewisse allgemeine, typische Wendungen aus; dadurch, daß der Dichter seine Personen in dramatischer Wechselrede einführte, erhöhte er die Lebendigkeit der Darstellung. Durch Wiederholung einzelner Zeilen, durch Gleichlauf der Säße und Symmetrie der Perioden sorgte er für die Einprägung der wichtigsten Momente. Diese Merkmale hat die Ballade zum großen Teil bis heute bewahrt.

Der altklassischen Literatur ist die Ballade fast unbekannt. Desto beliebter war sie nach dem Zeugnis der Edda (S. 12) bei den Germanen des Nordens und gewiß auch des Festlandes (S. 23). In England erhielt sie ihren Namen, der aus dem italienischen ballata = Tanzlied entlehnt ist. Seitdem Percys Sammlung namentlich durch Herders Hinweise (S. 123 fg.) in Deutschland bekannt geworden war und Bürger, der den Anregungen des Auslandes nicht mehr verdankt als der heimatlichen volkstümlichen Überlieferung, mit seiner „Lenore" (S. 128) die Gattung zu hohem Ansehen gebracht hatte, schuf nach wenigen Versuchen Goethe alsbald im „König in Thule" ein unübertreffliches Meisterstück. Wiewohl sich in der folgenden Zeit die Ballade vielfach

mit der Romanze[1]) berührte und vermengte, sonderte sich doch die Gruppe der erzählenden Gedichte, die eine Stimmung ausdrücken wollen, meist ziemlich deutlich von Gedichten, denen die Handlung die Hauptsache ist.

Goethes eigenstes Gebiet ist die lyrische Ballade. Den Versuch, den Inhalt des „Fischers" in einem Gemälde wiederzugeben, hat er (nach Eckermanns Bericht) scharf abgelehnt: „Es ist ja in dieser Ballade bloß das Gefühl des Wassers ausgedrückt, das Anmutige, was uns im Sommer lockt, uns zu baden; weiter liegt nichts darin, und wie läßt sich das malen?" Ebensolche Stimmungsbilder sind „Der Erlkönig", „Der getreue Eckart", „Das Hochzeitlied", „Der Totentanz". Hieher gehören noch Uhlands „Harald", „Vätergruft", „Der Wirtin Töchterlein", Heines „Belsazer", Mörikes „Feuerreiter" und viele andere Gedichte. Stimmungskunst, aber ganz fern von jeder volkstümlichen Tradition, sind die Balladen Konrad Ferdinand Meyers (S. 286). — Die heroische, der Heldensage nahestehende Ballade pflegten besonders Uhland, Ebert (S. 253), Droste (S. 288 fg.), Strachwitz (S. 269), Dahn (S. 284), Fontane (S. 317), Liliencron (S. 320), Münchhausen (S. 345). Der anerkannte Meister der musikalischen Balladenkomposition ist Karl Löwe (1796—1869).

Die Stimmung stillen Friedens, den keine seelische Erschütterung stört, weil der Mensch seine Wünsche beschränkt, spricht die **Idylle** (wörtlich = Bildchen) aus. Ihre Träger sind Schäfer, Fischer oder andere Menschen, die in ihrer Einsamkeit der Natur noch nahestehen. Wie neben der Ballade die Romanze, so steht neben einer vorwiegend lyrischen Gattung der Idylle eine mehr episch-gegenständliche. Theokrit aus Syrakus (um 310 bis um 245) zeichnete seine Genrebildchen und Stilleben besonders gern in der dramatischen Form des Zwiegesprächs, zu sentimentaler Lyrik neigten dagegen der Römer Vergil, bei den Deutschen Salomon Geßner (S. 100), obgleich er auf gebundene Versform verzichtete, und Ewald von Kleist (S. 105). Vorwiegend episch gehalten sind die realistischen Schilderungen des Malers Müller (S. 144) und die schalkhafte „Idylle vom Bodensee" Mörikes (S. 231), der sich auch sonst als der berufenste Erneuerer dieser Gattung erwies.

B. Erzählende Dichtungen.

Wie es keine völlig unpersönliche Kunst gibt, so verleugnet sich auch in keiner poetischen Erzählung die Individualität des Dichters. Sie kann sich in der Vorliebe für die einen, Abneigung gegen die andern Personen, in Zwischenreden und

---

[1]) Das französische und spanische Wort **Romanze** bezeichnete zunächst eine Dichtung in der Volkssprache (im Gegensatz zu der gelehrten lateinischen Literatur des Mittelalters). Man könnte also die kurzen erzählenden Gedichte der Romanen durch den Namen Romanzen von den Balladen der Deutschen und des germanischen Nordens scheiden; die Unterschiede der Herkunft sind ja auch solche des Naturgefühles, der Weltanschauung, des Stils. Die Ballade liebt das gespenstische Halbdunkel, die Romanze das helle Sonnenlicht; die Ballade preist Tapferkeit und Treue, die Romanze feurigen Sinn und Abenteuerlust; die Ballade spielt im Volke gewöhnlich in sagenhafter Vorzeit, die Helden der Romanze sind christliche Ritter; die Ballade neigt zu sprunghafter Kürze, die Romanze zu farbenprächtiger Breite. So schließen sich oft Romanzen zu einem epischen Zyklus zusammen, in den spanischen Volksgesängen von dem Befreier Cid (S. 125), in Uhlands „Grafen Eberhard" und Grüns „Letztem Ritter". Trotzdem ist es in der neueren Kunstdichtung unmöglich, zwischen Ballade und Romanze eine feste Grenze zu ziehen. Unsere Klassiker gebrauchten die beiden Ausdrücke bisweilen unterschiedslos und im heutigen Französisch wie als Titel von Musikstücken bezeichnet Romanze ein zartes, leidenschaftlich klagendes Lied.

allgemeinen Betrachtungen oder nur in der Wahl und Auswahl des Stoffes, in der Komposition und in der Färbung des Stils zeigen, nie verschwindet sie jedoch hinter dem Tatsächlichen. Trotzdem ist es das wesentliche Merkmal der erzählenden Dichtung gegenüber der Lyrik, daß in jener das Persönliche hinter der sachlichen Darstellung zurücktritt; sie ist objektiver als die Lyrik. Dem Erzähler ist sein Stoff fremder als dem Lyriker. Innerhalb desselben allwissend, kann er in der Seele seiner Helden lesen, er kann von Vorgängen berichten, die sich gleichzeitig an verschiedenen Orten abgespielt haben. Die Freiheit, mit der er in seinem Stoffe herrscht, erlaubt es ihm, Früheres nachzuholen und beliebig oft Andeutungen über Späteres einzuflechten.

Kinder und Urvölker freuen sich an den **Märchen,** die aus der reinen Lust am Erzählen und Erfinden, selbst am übermütigen Aufschneiden, hervorgegangen sind. Unter allen Dichtungsformen ist das Märchen literarhistorischer Betrachtung noch am wenigsten zugänglich geworden; wie sich sein Inhalt kaum je an Zeit, Ort und Wirklichkeit bindet, so fliegt es durch die Welt, ohne daß seine Spur zu verfolgen wäre. Wenn in Sammlungen Märchen durch einen gemeinsamen Rahmen zusammengehalten werden, so bleibt diese Verbindung doch immer nur äußerlich, jedes Märchen besteht für sich allein. Immer kommt es nach einigen deutlich abgestuften Handlungsschritten zu einem ebenso deutlichen Schluß, zum Siege der Guten oder wenigstens der Glücklichen. Genauere seelische Unterschiede kennt es ja nicht; seiner oft übermütigen Heiterkeit stände es schlecht an, Charaktere zu zeichnen oder zu einer vertieften Auffassung von Recht und Unrecht zu führen. Wunsch und Furcht beflügeln seit alter Zeit die Phantasie einfacher Menschen. Das Märchen sucht die Fülle des Geschehens und das Wunderbare: der Listige entkommt allen Feinden, besteht gefährliche Proben, befreit und entführt eine schöne Prinzessin, gute Feen stehen ihm gegen die Mächte böser Zauberer bei, Pflanzen reden, Tiere helfen, selbst Berge und Meere rühren sich. Dem Jäger, Hirten, Ackerbauer der Urzeit sind die Bäume und Blumen, das Wild und dann die Haustiere besonders vertraut: primitive Religionen leihen ihnen menschliche Eigenschaften oder übernatürliche Kräfte und glauben an eine Seelenwanderung, an Tieren und Pflanzen übt sich zuerst die Fähigkeit des Beobachtens und Nachsinnens. So entstehen Märchen ohne menschliche Helden, sei es, daß sie uns (als **ätiologische Mythen**) erzählen, warum die Espe zittert, die Bohne einen schwarzen Flecken trägt, die Lippe des Hasen gespalten ist, oder daß sie als **Fabeln** die Tiere, unter Wahrung ihrer besonderen Eigenheiten, im übrigen nach der Art menschlicher Helden, eine kleinere oder umfangreichere Handlung durchführen lassen.

Ein großer Teil der Märchen und Fabeln des Abendlandes ist indischer Herkunft. Schon das Pantschatantra (die „Fünf-Sammlung"), noch mehr die Hitopadescha („die freundliche Unterweisung"), zeigen neben der phantastischen Erzählerfreude auch schon eine Neigung, über Weltklugheit bedächtig zu belehren. Ausführlicher und farbenprächtiger erzählen die Araber, die ihre Stoffe gewiß zumeist dem Schatze indischer Erfindung entnommen haben; eine wohl schon aus dem 10. Jahrhundert stammende Sammlung, die der Franzose Galland 1704 unter dem Titel „Erzählungen aus tausendundeiner Nacht" herausgab, hat auf unsere Kunstdichtung den bedeutendsten Einfluß geübt. In der deutschen Literatur

haben Wieland (S. 102) und Musäus (S. 104 fg.), die ersten, die fremde oder heimische Märchen nacherzählten, doch immer wieder den überlegen spöttischen Ton der Aufklärer durchklingen lassen. Goethe (S. 169) versteckte unter der bunten Oberfläche der Begebenheiten tief symbolische Bezüge und fand bei den Romantikern, so bei Tieck (S. 211 fg.), Novalis (S. 213 fg.), Hoffmann (S. 224 fg.), Chamisso (S. 232) eifrige Nachfolge. Einfacher und naiver gab sich Fouqué (S. 226), aber erst seitdem die Brüder Grimm ihre aus dem Volksmund aufgezeichneten Kinder- und Hausmärchen (1812—1814) in die Welt gehen ließen, hat die Kunstdichtung an dem anspruchslosen Charakter dieser Erzählungsform treuer festgehalten (Brentano S. 215, Hauff S. 236, Mörike S. 231, Storm S. 291). Allgemein beliebt sind die bald geistreich-spielenden, bald kindlich-heiteren und innigen Märchen des Dänen Hans Christian Andersen (1805—1876).

Die Form der Tierfabel im besonderen erfreute sich eine Zeitlang, gewiß nicht ohne Einfluß indischer Vorbilder, bei den Griechen ziemlicher Beliebtheit. Man schrieb diese kleinen Geschichtchen dem Äsop zu, der um die Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. als Sklave in Kleinasien gelebt haben soll. Durch lateinische Nachdichtungen (des Phädrus und anderer) und auch durch mündliche Überlieferung wurden die Fabeln den Deutschen bekannt. Boners „Edelstein" (S. 61) wurde viel gelesen und oft gedruckt, Luther pries den erziehlichen Wert dieser anschaulichen Sittenlehre und sah seine Empfehlung durch Burkhard Waldis (S. 76), Hans Sachs und andere verwirklicht. Höchst lebendig, freilich ohne jeden Natursinn, ließ der Franzose Lafontaine (1621—1695) seine Tiere wie verwunschene Prinzen und Staatsmänner reden und handeln und forderte deutsche Nachahmer wie Hagedorn (S. 93 fg.), Gellert (S. 94) und Gleim heraus. Diesen redseligen Erzählern stehen die trockenen Verse Lichtwers (S. 95) und die überaus knappe Prosa Lessings gegenüber, der seinen „Fabeln in Prosa" (1759) seine Abhandlungen mit folgender Definition beigab: „Wenn wir einen allgemeinen moralischen Satz auf einen besondern Fall zurückführen, diesem besondern Falle die Wirklichkeit erteilen und eine Geschichte daraus dichten, in welcher man den allgemeinen Satz anschauend erkennt: so heißt diese Erdichtung eine Fabel." Wenn sich auch noch später, z. B. bei Pfeffel (S. 95), Ansätze zu liebevoller Beobachtung und Schilderung des Tierlebens zeigten, so hat doch Lessings Lehre, die trotz Herders und Jakob Grimms Widerspruch bis heute die öffentliche Meinung beherrscht, eine Weiterentwicklung der Gattung geradezu behindert.

Gellert und seine Zeitgenossen, denen die liebevolle Betrachtung des Tierlebens fern lag und die Spiegelung menschlichen Lebens die Hauptsache war, nannten alle lehrhaften Erzählungen, auch wenn nicht Tiere Träger der Handlung waren, Fabeln. Im besonderen pflegt man Erzählungen, die nach Art der biblischen und überhaupt orientalischen Gleichnisse unter einem äußeren, einzelnen Lebensvorgang metaphorisch etwas Innerliches, Sittliches, Allgemeingültiges darstellen, als **Parabeln** zu bezeichnen. Hier sei nur an Lessings Parabel von den drei Ringen, Chamissos „Kreuzschau", Rückerts zwei „Parabeln" erinnert. —

Göttermythen und **Sagen** sind natürlich uralt. Aber in den Anfängen fehlt ihnen noch jede künstlerische Absicht. Sie stellen die Wissenschaft dar, deren jene Kulturstufe eben überhaupt fähig gewesen ist; sie wollen die Wahrheit berichten und beanspruchen Glauben. Darum nennen die Sagen immer bestimmte Namen von Personen und Örtlichkeiten, können also nur sehr selten und langsam von einem Volke zu dessen Nachbarn übergehen. Als rein historische Tradition würden sie überhaupt bald der Vergessenheit anheimfallen; aber unwillkürliche und bewußte Änderungen schaffen aus dem überlieferten Rohstoff Dichtungen: die erzählten Vorgänge werden ins Übermenschliche gesteigert, die Taten vieler Unbekannter auf einen einzigen Lieblingshelden übertragen und zu einem großen

Sagenkreis zusammengeschlossen und all dies vielfach noch mit den phantastischen Zutaten des Märchens ausgeschmückt. Hymnen und Totenklagen gehen unter Beibehaltung der Versform unmerklich von lyrischem Gefühlsausdruck zu balladenhaften Gesängen über. Der Stand der Priester und Sänger sondert sich aus dem Volke, der Inhalt ihrer Lieder wird Mitteilung und Lehre, der Erzähler tritt hinter seinem Gegenstande völlig zurück. Der Gesang macht dem Worte (ἔπος), dem feierlichen Sprechton, Platz, nur dann und wann mag ein Harfenakkord eine Atempause ausgefüllt haben. Bei den Indern und Griechen entstehen aus den gemeinsamen Erinnerungen, in denen das Volk sein großes Heldenzeitalter wieder aufleben ließ, umfangreiche Zusammenfassungen der gewiß schon früher künstlerisch gestalteten Einzelsagen: dort die **Epen** Mahabharata und Ramayana, hier Ilias und Odyssee.

Bei allen Völkern scheinen der Ausbildung des Epos **balladenartige Einzellieder** vorausgegangen zu sein. In der ältern Edda und in andern Resten des germanischen Heldengesangs sind uns solche Lieder noch erhalten. So greift das Hildebrandslied (S. 23) aus der ganzen Reihe der Ereignisse einen entscheidenden Augenblick, die Begegnung und den Zweikampf, heraus. An der Erzählungsweise Homers aber ist gerade das kennzeichnend, daß nicht nur die Höhepunkte und entscheidenden Taten, sondern auch die Vorbereitungen und nebensächliche Handlungen ausführlich und liebevoll, oft geradezu mit umständlicher Breite geschildert werden. Dem Dichter liegt es fern, die Spannung und Neugierde zu erwecken, die ungeduldig dem Ende zudrängt; die einzelnen Teile der Erzählung sind ungefähr gleichwertig und selbständig. Man hat aus diesen Eigentümlichkeiten das Ideal des epischen Erzählers abgeleitet und daher bedeutet das Wort „episch" im strengern Sinne: nach Art der Homerischen Epen erzählend. Nun sind die germanischen Volksepen, wie der ags. Beowulf und das Nibelungenlied, allerdings weniger objektiv, spannender komponiert, dramatischer als Ilias und Odyssee und in verschiedenen Teilen recht ungleichwertig (s. S. 46). Doch das gemächliche Tempo, die „epische Breite" haben sie mit den Homerischen Gedichten gemeinsam. Wie dieser durchgreifende Stilunterschied gegenüber den balladenhaften Liedern, die ihnen als Vorlagen gedient haben, entstanden ist, bleibt unerklärt, wenn wir uns mit F. A. Wolf (S. 173) und Lachmann (S. 48) vorstellen, daß die Verfasser der Volksepen die Einzellieder bloß zusammengeschweißt haben. („Sammeltheorie.") Deshalb nimmt Andreas Heusler an, daß zwischen den kurzen Liedern aus der Zeit der Völkerwanderung und den breit ausladenden mhd. Epen eine reiche Entwickelung liegt und daß die Dichter dieser Epen nicht nur vieles hinzuerfunden haben, um Widersprüche zu beseitigen und inhaltlich auszugestalten und abzurunden, sondern daß sich auch nach dem Beispiele der geistlichen und der höfischen Epik, die sich inzwischen unter dem Einfluß der lateinischen und der französischen Literatur in Deutschland entwickelt hatte, die ganze Darstellung von Grund aus umgewandelt hat. („Schwelltheorie".) — Der Hauptgrund für diesen Vorgang liegt in der veränderten Art der Darbietung. Mit der Verbreitung der Schrift trat der mündliche Vortrag vor zahlreichen Zuhörern zurück. Das mhd. Volksepos war wie das höfische Epos zum Vorlesen in ritterlicher Gesellschaft, vor allem der österreichischen Länder, bestimmt, steht also schon an der Grenze echter Volksdichtung. Daraus, daß die Dichter für Vorleser schrieben, erklärt sich die ruhigere Tonart ihrer Erzählungen gegenüber der alten Ballade, die große Ausdehnung durch willkürliche Zutaten und die Ausführlichkeit der Schilderung. Vielfach blieb freilich der alte Balladenstil mit seinen formelhaften Wendungen und andern Eigentümlichkeiten erhalten und daraus erklärt sich die Ungleichmäßigkeit der Teile, z. B. im Nibelungenlied. Neben den großen Epen lebten bei den Spielleuten balladenhafte Einzellieder bis in den Beginn der Neuzeit fort, wie uns das „Jüngere Hildebrandslied" (S. 24) und andre Zeugnisse beweisen.

Sagen von den wunderbaren Taten unserer Heiligen heißen **Legenden**, weil es in Klöstern und beim allgemeinen Gottesdienste Brauch war, Abschnitte aus diesen Erzählungen vorzulesen. Die im Mittelalter in Prosa und Versen reich entwickelte Gattung — ihr gehören Hartmanns „Gregorius" und „Der arme Heinrich" (S. 42) wie auch die Sage vom Gral in Wolframs „Parzival" (S. 43 fg.) und Werke von Rudolf von Ems (S. 45 fg.) und vielen Späteren an — erfuhr von den Reformatoren manche Anfeindung, bis ihr endlich Herder gerecht wurde und seinerseits wieder Goethe anregte, den treuherzigen Ton, in dem Hans Sachs solche Geschichten erzählt hatte, launig nachzuahmen. Andächtiger zeigten sich dann mehrere Romantiker, höchste Unbefangenheit bewährte Keller in seinen „Sieben Legenden" (S. 304).

Bei allen abendländischen Völkern regte sich zu Zeiten in einzelnen schöpferischen Geistern der Wunsch, in einem großen, geschlossenen Werk das Ringen und Sehnen ihrer Zeit zu gestalten. Aber all diesen **Kunstepen** mangelt, ihren sonstigen hohen und eigenartigen Vorzügen zu Trotz, die naive Sicherheit der alten Dichtungen. Publius Vergilius Maro, ein älterer Zeitgenosse des Augustus, feierte in bewußter Anlehnung an das Vorbild Homers die Taten des Äneas, den der Nationalstolz der Römer zum Ahnherrn des Kaiserhauses der Julier gemacht hatte. Durch das ganze Mittelalter stand Vergil in höchstem Ansehen; ja die italienische Volkssage machte ihn, der nach dem Vorbild Homers den Abstieg seines Helden ins Schattenreich der Unterwelt geschildert hatte, zu einem weltweisen Zauberer.

Der Begründer der italienischen Literatur, Dante Alighieri (1265—1321), ein hochgebildeter Staatsmann, den die undankbare Vaterstadt Florenz in die Fremde gejagt hatte, entwarf in den hundert Gesängen seines Hauptwerkes, das von ihm wegen des guten Ausganges „Komödie", von der bewundernden Nachwelt „göttlich" genannt wurde, ein großartiges historisch-allegorisches Weltbild.

Der Dichter hat sich im dunklen Walde verirrt; Panther, Löwe und Wölfin sperren ihm den Weg. Da rettet ihn Virgil, den ihm seine verklärte Freundin Beatrice als Führer gesendet hat, und geleitet ihn durch die Höllenpforte und über den Acheron zu den neun Kreisen der Verbannten: im äußersten Ringe harren die Dichter und Weisen des Heidentums, im zweiten Kreise jagt ein Sturm die Seelen derer umher, die aus Sinneslust (wie Semiramis) oder aus Liebesleidenschaft (wie Francesca da Rimini) gefehlt haben, weiterhin sieht man die Qualen der Schwelger, der Geizigen und Verschwender, der Zornigen, der Ketzer, der Gewalttätigen, der Schmeichler und Simonisten, in der Eishölle der Verräter jenen Bischof von Pisa, der den Grafen Ugolino mit seinen Söhnen und Enkeln im Turm verhungern ließ, schließlich Luzifer selbst, ein dreiköpfiges Ungeheuer, das in seinen Mäulern den Erzsünder Judas und die Verschwörer Brutus und Cassius zermalmt. Von hier steigt Dante die sieben Stufen des Berges der Reinigung hinan, um schließlich, selbst entsühnt, nun von Beatrice durch das himmlische Paradies zum Anblick der höchsten Geheimnisse geführt zu werden. So endet das Werk, das mit höchst realistischen leidenschaftlichen Schilderungen begonnen hatte, in überirdischer, mystischer Verzückung.

Im 16. Jahrhundert faßte der Portugiese Camoëns Episoden aus der Geschichte seines Vaterlandes bis zur Erschließung des Seeweges nach Indien durch Vasco de Gama zu dem epischen Zyklus „Die Lusiaden" zusammen. Wie aber hier schon Naturbilder und Meeresschilderungen sowie begeisterte Prophezeiungen der großen Zukunft des Volkes den erzählenden Inhalt fast aufwiegen, so zerfällt Ariosts „Rasender Roland" (1511) in eine bunt wech-

selnde Folge farbenglänzender Bilder, so hat Torquato Tasso (vgl. S. 161 fg.) in seinem „Befreiten Jerusalem" (1575) den phantastischen Liebesgeschichten und einer fast schäferlichen Lyrik einen breiten Raum gewährt. In der deutschen geistlichen Dichtung folgte auf den gegenständlicheren Heliand (S. 28) Otfrieds Gedicht (S. 29) mit seinen ausführlichen theologischen und subjektiven Exkursen. Des Engländers Milton formvollendetes „Verlorenes Paradies" (1667) streitet für die unterdrückten Puritaner; in Klopstocks „Messias" (1748—1773) geht die Handlung im lyrischen Erguß der Gefühle schließlich gänzlich unter. Lord Byrons (1788—1824) Weltschmerz und Freiheitsbegeisterung sprengt schon in „Haralds Pilgerfahrt" die epische Form, in dem unvollendeten „Don Juan" spottet der Dichter übermütig über die Stilgesetze, die die Kunstrichter von Homer und Vergil herleiten wollen. Ebenso ironisch klingt es, wenn Liliencron die zusammenhanglosen, oft höchst bizarren lyrischen Schilderungen seines „Poggfred" (S. 319) ein Epos nennt. Treuer haben Dichter schwächerer Eigenart, wie Lingg (S. 275), Hamerling (S. 277), Jordan (S. 272), den epischen Ton gewahrt. Die weitaus gelungenste Erneuerung epischer Darstellungsweise in unserer Zeit ist Spittelers „Olympischer Frühling" (S. 321).

Wiederholt ist die feststehende Form der epischen Dichtung in satirischer Absicht parodiert worden, besonders im **Tierepos**. Den Homerischen Epen folgte der „Froschmäusekrieg", aus altüberlieferten Tiermärchen und Fabeln formten französische Geistliche im 10. bis 12. Jahrhundert das Urbild des „Reineke Fuchs" (S. 31).

Auch die Entwicklung des „höfischen Epos" des deutschen Mittelalters zeigt, daß weder der Begriff dieser Dichtungsgattung noch ihre Grenzen feststehen. Unsere berühmtesten Kunstepen gehen auf die Werke Chrestiens von Troyes (Erec, Yvain, Perceval) u. a. zurück. Chrestien hatte aus Romanen, d. h. Erzählungen in der romanischen (= französischen) Volkssprache, die zum größten Teil selbst wieder keltischen Sagen und Märchen entstammten (S. 38 fg.), einheitliche Kunstwerke geschaffen, die nicht wie die Epen Homers ein ganzes Heldenzeitalter wiederspiegeln, sondern in planvoll zusammenhängender Anlage nur wenige abgeschlossene Einzelschicksale vorführen.

Im ausgehenden Mittelalter ersetzte man bei der Nacherzählung der überlieferten Rittergeschichten den Vers immer mehr durch die beweglichere Prosa; aus dem **Versroman** wurde der **Prosaroman**, der sich allmählich zu einer vom Epos wesentlich verschiedenen Gattung entwickelte. Wie die Entstehung des Epos hängt dies aufs engste mit einer abermaligen Veränderung in der Art der Darbietung zusammen. Der Buchdruck machte die erzählende Dichtung, die früher durch Vorlesen und Anhören verbreitet wurde, dem einzelnen viel bequemer zugänglich. Wandlungen, die bereits das Volksepos gegenüber der Ballade zeigte, mußten sich jetzt in noch viel folgerichtigerer Weise ausbilden. Alle Beschränkungen, die dem Dichter die Rücksicht auf ein unmittelbar gegenwärtiges, meist in größerer Zahl vorhandenes Publikum auferlegte, fallen weg. Der Einzelleser, der nicht ein abgerundetes Ganze braucht, sondern die Lektüre nach Belieben unterbricht und wieder aufnimmt, erfordert vom Dichter eine andere Behandlung. Die Kultur der Sprache, vor allem die Kunst des Verses, die für den Vorleser ein wichtiges Mittel der Wirkung war, verlieren für den leise lesenden einzelnen an Wert und werden darum entbehrlich. Dafür wird das Stoffbedürfnis viel größer und kann, da nicht das Gedächtnis, sondern der Druck

vermittelt, in ganz anderem Maße befriedigt werden. Aber auch die Qualität des Stoffes wird eine ganz andere. Da das alte Epos auf Wiederholung, auf öfteres Gehörtwerden Rücksicht nehmen mußte, so mußte es machtvolle und reiche Motive haben, die es vertrugen, immer wieder von neuem genossen zu werden. Beim gedruckten Roman, der heute gelesen und morgen von einem neuen verdrängt wird, ist allzu große Schwere und Tiefe der Motive der raschen Wirkung eher schädlich. Dafür hat er Raum für feinere, leise Wirkungen, wie sie wiederum dem Epos nicht lagen. Vielleicht wirken darum die alten Epen heute nicht mehr wie früher, weil wir sie lesend als Romane genießen. Der Roman aber, der sich an den Einzelleser wendet, ist recht eigentlich die unserem raschlebenden, verfeinerten, individualisierten Zeitalter angemessene Form. (Nach Richard Müller-Freienfels.)

Im Roman herrscht also schon von allem Anfang an eine viel größere Freiheit und Mannigfaltigkeit als im Epos, für das obendrein Homer und seine Nachahmer als Stilideal lange Zeit maßgebend blieben. Der Romandichter kann entweder gleich dem Epiker außerhalb seines Stoffes stehen, er kann aber auch alle Vorgänge vom Standpunkt einer bestimmten Person darstellen, ja in der Form des „Ich-Romans", in der Mitteilung von Briefen, Tagebüchern und Erinnerungen ihnen stellenweise oder durch das ganze Werk hin das Wort abtreten, so daß in seiner Erzählung ein mimisch-dramatisches Element durchbricht. Besonders gern wählt er diese Form natürlich, wenn er mit leicht verhüllenden Änderungen sein eigenes Schicksal zum Gegenstand eines autobiographischen Romans macht (Goethe, Keller). Doch muß der Erzähler nicht auch der eigentliche Held der Geschichte sein (Ricarda Huch, Ludolf Ursleu; auch in den Novellen Saars ist der Erzähler meist nur Zuschauer). Von dem losen Gefüge selbständiger Teile, aus dem sich ein Epos wie die Ilias zusammensetzt, wird sich die kunstvoller und straffer verknüpfte Handlung eines Romans bei aller Breite deutlich unterscheiden; die einheitliche Anlage erklärt es auch, warum Episoden in den einleitenden, exponierenden Abschnitten eher zulässig sind als in den Schlußkapiteln, wo der Leser meist in ungeduldiger Spannung den Ausgang erwartet. Auch sonst läßt das Tempo der Darstellung viele Möglichkeiten offen: Örtlichkeiten, Nebenumstände, Gebärden können entweder mit balladenhafter Kürze angedeutet oder ausführlich geschildert, ein Gespräch entweder bloß in seinen Ergebnissen berichtet oder in indirekter Rede skizziert oder in seinem ganzen Verlauf dramatisch vergegenwärtigt werden. Wie alle Dichtung kann auch die Romanprosa nicht nur Bedeutsamkeit des Inhalts und Anschaulichkeit, sondern auch Klangwirkungen erstreben. Es liegt also gar kein Grund vor, den Roman unter den anderen Dichtungsformen als eine künstlerisch niedriger stehende Gattung zu bezeichnen. Dieses Vorurteil, von dem sich selbst so treffliche Prosaerzähler wie Otto Ludwig, Ferdinand Saar und Marie Ebner-Eschenbach nicht befreien konnten, geht im Grunde auf den Umstand zurück, daß die so lange als vorbildlich angesehene klassisch-griechische Kunst diese Form noch nicht ausgebildet hatte. Wohl bedienen sich ihrer viele neuere Werke, die der bloßen Unterhaltung gewidmet sind; wohl entstehen durch Hereinziehung halbwissenschaftlicher Abschnitte sehr oft unkünstlerische Mischungen. Aber all das liegt durchaus nicht im Wesen der Gattung begründet, wie überhaupt niemals die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gattung auch schon ein Werturteil einschließen kann.

Schon in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung wurde in den Ländern, über die sich die griechische Kultur verbreitet hatte, die Prosaerzählung reich und kunstvoll entwickelt. Unter den Völkern des Abendlandes nehmen die Franzosen bis zum heutigen Tag die führende Stellung ein. Von ihnen sind der Amadis (S. 77) und die meisten unserer Volksbücher (S. 64) zu uns gekommen. Den ersten Versuch, einen Roman frei zu erfinden, machte in Deutschland Jörg Wickram (S. 77), doch bleibt er damit vereinzelt. Fischart hat Rabelais

großartig angelegten, nicht ganz vollendeten satirischen Roman „Pantagruel und Gargantua“ so gründlich umgearbeitet und angeschwellt, daß der Faden der Handlung, der bei dem Franzosen die komisch verzerrten und gesteigerten Sittenbilder immerhin noch zusammenhält, in der deutschen „Geschichtschrift“ völlig abreißt (S. 76). Die Romane Zesens, Zieglers, Lohensteins (S. 83 fg.) häuften fremdartige und merkwürdige Begebenheiten. Vertieft und verinnerlicht wurde die Gattung erst wieder unter dem Einfluß des Spaniers Cervantes, der in seinem „Don Quixote“ (1605) dem ganzen Ritter- und Schäferwesen ein satirisches Ende bereitete und in erfindungsreicher Meisterschaft, Phantastik und Wirklichkeit, Ironie und Tiefsinn vereinend, seinem Volke und seiner Zeit ein scharf gesehenes Spiegelbild vorhielt. Aus der Tradition des ebenfalls spanischen Schelmenromans ging Grimmelshausens „Simplicissimus“ (S. 86) hervor, der neben einer Fülle sonderbarer Abenteuer doch vor allem ein ergreifendes persönliches Bekenntnis gibt. Richardson machte in der „Pamela“ (1740) und der „Clarissa“ eine rührende Liebesgeschichte zum eigentlichen Gegenstand und Mittelpunkt seines Werkes. Die Briefform dieser Romane übernahm Jean Jacques Rousseau in seiner leidenschaftlichen „Julia, die neue Heloise“ (1761) und nach ihm Goethe im „Werther“. Tränenselige Empfindsamkeit, die sich von großen Leidenschaften fernhält, strömte aus des weichherzigen Humoristen Lawrence Sterne „Tristam Shandy“ (1759—67) und der „Empfindsamen Reise durch Frankreich und Italien“ (1768) sowie aus Oliver Goldsmiths liebenswürdigem Familienidyll „Der Landprediger von Wakefield“ (1766). Dem Überschwang der Gefühle wirkte Wieland entgegen, der schon 1766 unter dem Einfluß satirisch-witziger Erzähler, der Engländer Fielding („Joseph Andrews“ 1742, „Tom Jones“ 1749) und Smollet („Peregrine Pickle“ 1751, „Humphrey Clinker“ 1771) seinen „Agathon“ (S. 103) geschaffen und damit die Form des **Bildungsromans** begründet hatte. Goethes „Meister“ (S. 171 fg.) und zahlreiche romantische Romane, wie Tiecks „Sternbald“ (S. 211) und „Heinrich von Ofterdingen“ von Novalis (S. 214), aber auch Kellers autobiographischer „Grüner Heinrich“ (S. 302), Freytags „Soll und Haben“ (S. 270) und andere Werke bis herab zu Frenssen und Hesse gehören in diese Reihe.

Den **historischen** Roman hat Walter Scott aus Edinburg (1771—1832) dadurch verinnerlicht und neubelebt, daß er, z. B. im „Ivanhoe“, die Geschichte eines frei erfundenen Helden sich von dem Hintergrunde der bezeugten historischen Tatsachen abheben läßt; darin folgen ihm der Italiener Manzoni, der „Die Verlobten, eine Mailänder Geschichte aus dem 17. Jahrhundert“ (1827) in einer alten Handschrift aufgestöbert zu haben behauptet, und die Deutschen Hauff (S. 236 fg.), Alexis (S. 286 fg.), schließlich auch noch Fontane in seinen Anfängen (S. 317 fg.), während sich Scheffel (S. 283) und seine Nachahmer strenger an die historischen Personen und ihre Schicksale binden. Den genauesten Anschluß an die Geschichte finden wir indes in den neuesten Romanen von Ricarda Huch (S. 358 fg.). Ebenso liebt es der **Milieuroman** der französischen (S. 327 fg.) und russischen (S. 329) Realisten, in dem Schicksal einzelner die ganze Zeit abzuspiegeln, und Thomas Manns überaus inhaltsreicher Roman „Buddenbrooks“ (S. 351), ein wahres Epos unserer Zeit, entrollt in den vier Generationen einer Familie die innere Geschichte des deutschen Bürgertums während eines halben Jahrhunderts. — Vertreter des **exotischen** Romans sind der Amerikaner Cooper und der Deutsche Sealsfield (S. 261 fg.), des **humoristischen**, der seiner Natur nach zu beschaulicher Kleinmalerei neigt, Jean Paul (S. 205 fg.), Charles Dickens (1812—1870; „Pickwickier“, „David Copperfield“, „Weihnachtslied“, „Heimchen am Herd“), William Thackeray („Jahrmarkt der Eitelkeit“, 1847), Goltz und Raabe (S. 307 fg.).

Während der Roman eine Fülle von Geschehnissen und Zuständen zu einer größeren Einheit ordnet und verbindet, nennen wir **Novellen** die Erzählungen von streng einheitlichen Begebenheiten, die, weil sie uns „Neuigkeiten“ sind,

unsere Aufmerksamkeit fesseln und spannen und meist durch eine überraschende Wendung befriedigen.

Die Novellen waren ursprünglich wie die Versepen zum Vorlesen oder Erzählen geschrieben und auch spätere Novellendichter lasen ihre Werke gern vor. „Daß der Kontakt mit der mündlichen Erzählung bei der Novelle nicht verloren ist, zeigt sich vor allem auch darin, daß die echten Novellisten gern in der Geschichte selber einen Erzähler auftreten lassen, dem sie nun die Haupterzählung in den Mund legen; Romane dagegen geben sich oft als Tagebücher, Briefe, Chroniken usw., kurz Geschriebenes, nicht Gesprochenes. Indem aber der Dichter für ein vorhandenes oder gedachtes Hörpublikum arbeitet, muß er sich notwendig dessen Forderungen anpassen, die besonders der Ballade und dem Drama gegenüber so stark hervortreten. Daher steht die Novelle dem Drama auch näher als der Roman und man hat wohl gute Dramen aus Novellen, nie aus Romanen geschöpft. Diese Forderungen des Hörpublikums aber sind: straffste Komposition, rasches Tempo, Prägnanz und Drastik der Motive, alles Dinge, die selbst in guten Romanen zu fehlen pflegen. Daher sind in der Novelle Abschweifungen, Einlagen gedanklichen oder lyrischen Inhalts unmöglich; man hat das Gefühl, der Hörer würde den Vorleser mit Zurufen wie: ‚Zur Sache!' unterbrechen. So bedingt auch für die Novelle die Art der Darbietung den Stil." (Müller-Freienfels.) Selbstverständlich braucht aber die Entfernung von dem hier gezeichneten Ideal der Gattung an und für sich noch nicht einen Mangel zu bedeuten.

Es bedurfte geraumer Zeit, bis das glänzende Beispiel, das der Italiener Giovanni Boccaccio (1313—1375) mit dem „Decamerone" (um 1350) und der Spanier Miguel Cervantes de Saavedra (1547—1616) mit den „Novelas ejemplares" (Musternovellen) gegeben hatten, in Deutschland ebenbürtige Nachfolger weckte. Goethe gab in den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten" (S. 169), in seiner „Novelle" und in den eingelegten Erzählungen der „Wanderjahre" (S. 194 fg.) vor allem ungewöhnliche, unerhörte Begebenheiten, Tiecks „Blonder Eckbert" (S. 212) leitete die romantische Märchennovelle ein. Kleist gestaltete im „Kohlhaas" und den kleineren Novellen (S. 222) tief innerliche Probleme und Konflikte und strebte so wie später Halm (S. 268) und Heyse (S. 274 fg.) dramatischen Wirkungen zu. Die ehemals viel gelesenen Novellen Tiecks aus seiner späteren Zeit (S. 213) ermüden gelegentlich durch die Breite der eingelegten Gespräche; Hoffmanns Märchennovellen und kunstphilosophische Erzählungen (S. 224 fg.) erfreuen sich zunehmender Schätzung, während er und Arnim (S. 216) in der kulturhistorischen Novelle, die wie der Roman Scotts das Kostüm und den Hintergrund der frei erfundenen Handlung geschichtlich treu schildert, durch Riehl (S. 271) und andere Nachfolger in den Schatten gestellt worden sind. Konrad Ferdinand Meyer (S. 285) ist der anerkannte Meister der eigentlich historischen Erzählung. Eichendorff (S. 217), Mörike (S. 231) und Storm (S. 291 fg.) machen die Novelle zum Ausdruck lyrischer Stimmungen und in der liebevollen realistischen Kleinmalerei Gottfried Kellers (S. 303 fg.) scheint die Kunst des Erzählers nach so vielerlei Wandlungen des Inhalts und Ausdrucks etwa wieder bei der epischen Breite und Ruhe des alten Vaters Homer anzulangen, vor dem unser deutscher Meister außer der Fülle herzerquickenden Humors noch die Gabe voraus hat, schmiegsam und wandlungsfähig jeder Novelle ihren eigenen Grundton zu schenken und ihre innere Einheit zu wahren.

Mit den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten" hatte Goethe der deutschen Literatur nach dem Muster des „Decamerone" den ersten **Novellenzyklus** geschenkt. Eine (nicht abgeschlossene)

Erzählung umspannt darin als „Rahmen“ die andern. Tiecks „Phantasus“, in dem freilich auch Dramen stehen, Hoffmanns „Serapionsbrüder“, Hauffs Märchenzyklen und G. Kellers „Sinngedicht“ sind die bekanntesten Rahmennovellen der späteren Zeit.

Außer von Romanen und Novellen spricht man noch von **Erzählungen** schlechtweg, wie denen der Ebner-Eschenbach (S. 305 fg.), Roseggers (S. 311), Anzengrubers (S. 316) und anderer, von **Dorfgeschichten**, wie Immermanns „Oberhof“ (S. 236) und den Werken Gotthelfs und Auerbachs (S. 287 fg.), von **Skizzen**, wie Liliencrons „Kriegsnovellen“ (S. 320) und die Werke Altenbergs (S. 344), von **Schwänken** (= Streichen) in Vers oder Prosa usw. Wenn für ein Werk wie Ludwigs „Heiterethei“ (S. 299) mit ungefähr gleichem Rechte die Namen Roman, Novelle und Dorfgeschichte verwendet werden können, so ist dies eben nur ein Zeichen, daß jedes starre System von Benennungen gegenüber der Erzählung, unserer inhaltsreichsten und vielgestaltigsten Dichtungsform, versagen muß.

C. Drama.

Dem Ausdruck eigener innerer Zustände, der Lyrik, und der gegenständlichen Erzählung äußerer Vorgänge und fremder Erlebnisse, der epischen Dichtung, steht nach der aus der Antike überlieferten Einteilung als dritte Gattung das **Drama** gegenüber. Nur insofern es fremde Erlebnisse gestaltet, scheint es der Epik näher zu stehen; bei einer Bühnenaufführung tritt der Dichter ganz zurück, im Buchdrama gibt er nur in den Anmerkungen kurz und trocken Bericht. In Wahrheit ist die eigentümliche Form des Dramas, die Wechselrede oder der Dialog, eine weiterentwickelte, auf mehrere Personen verteilte Selbstdarstellung oder Lyrik. Nur verweilt die eigentliche Lyrik bei einer Person und gibt besonders gern die beharrenden, ruhigen Zustände wieder, während das Drama da den tiefsten und nachhaltigsten Eindruck erregen kann, wo es Willensvorgänge gestaltet, die unter den Einflüssen der Umgebung entstehen und auf diese zurückwirken.

Die psychologische Wurzel des Dramas ist die Lust an spielender Verkleidung und Verstellung. In schwärmerischer Verzückung gingen die altgriechischen Bakchanten an den Opferfesten des Dionysos völlig in der übernommenen Rolle auf; in ihrem Chorgesange, dem **Dithyrambus**, und in ihren Tänzen und Handlungen sahen sie sich zu Begleitern des Gottes verwandelt, der den Menschen wie im Rausch über sich und die Wirklichkeit hinaushebt. Es war ein Schritt zu ruhigerer Gegenständlichkeit, wenn späterhin ein Festteilnehmer die Rolle des Gottes selbst übernahm und wenn nun im Dialog zunächst die leidvollen Schicksale des Dionysos und schließlich auch menschlicher Helden dargestellt wurden. Die gesungenen Chöre aber blieben noch eine geraume Zeit der Hauptbestandteil der griechischen **Tragödie**. Die Hauptvertreter der griechischen Tragödie sind Aischylos, Sophokles und Euripides, alle drei in Attika geboren. Aischylos (524—456), der den Dialog durch Einführung eines zweiten Schauspielers erweiterte, hinterließ uns sieben Stücke (darunter den „Gefesselten Prometheus“ und die drei Teile der „Orestie“), in denen er mit erhabener Feierlichkeit seine gottesfürchtige, vaterlandsstolze Weltanschauung verkündet. Von den mehr als hundert Dramen des Sophokles (496—406), der seinen großen Vorgänger durch die Freiheit seines künstlerischen Schaffens und die edle Anmut seiner Sprache noch übertraf, sind uns gleichfalls nur sieben Dramen vollständig erhalten, darunter „Antigone“, „Elektra“ und „König Ödipus“. Euripides (etwa 481—406) schränkte den Chor sehr stark ein; er erwies sich in der „Medea“

dem „Hippolytos“, dem „Herakles“, der „Iphigenie in Aulis“ und den „Bakchen“ als scharfsinniger Kenner und Schilderer menschlicher Leidenschaften.

Das **geistliche Drama** des Mittelalters hingegen entstand dadurch, daß in den epischen Berichten der Evangelien die Dialogstellen zuerst mit verteilten Rollen rezitiert und dann durch szenische Aktion erweitert wurden, so wie ja auch alle symbolischen Zeremonien einen dramatischen Kern enthielten (S. 68 fg.).

Schon römische Gaukler und Spaßmacher unterhielten ihre Zuschauer durch vorbereitete oder aus dem Stegreif gespielte Maskenscherze. Ähnliche Darstellungen, die **Fastnachtsspiele** (S. 69 fg.), entwickelten sich bei den Aufzügen des Mittelalters, die bei volkstümlichen Festen stattfanden. Die stehenden Figuren und die beliebten Situationen dieser heiteren Darstellungen drangen dann auch als komische Szenen oder Zwischenspiele in die ernsten geistlichen Dramen ein.

Auf demselben Wege entwickelte sich das e n g l i s c h e Drama. Ursprünglich führten Geistliche in der Kirche selbst Mysterien[1]) (d. h. Handlungen aus Himmel und Hölle, biblische Stoffe), Mirakel (Wundertaten der Heiligen) und Moralitäten auf, in denen allegorische Figuren, wie die Weisheit oder die Gerechtigkeit, dem Geiz, dem Haß, der Habsucht entgegentraten. Auch hier trennte man die Stücke später von den kirchlichen Zeremonien, Handwerker führten sie in Höfen und Scheunen dem Volke vor, das lieber belustigt als erbaut sein wollte und darum an heiteren Zwischenspielen weit mehr Gefallen fand. Die Zünfte wiederholten ihre Darstellungen in benachbarten Orten, Berufsschauspieler vereinigten sich zu Wandergesellschaften, in einzelnen Städten entstanden zu Theaterzwecken sogar eigene Hallen und Buden.

Für solche Theater schrieb Christopher M a r l o w e seine „Tragische Geschichte vom Leben und Tode des Doktor Faust“ (1588) und bald nach ihm William **Shakespeare** (1564—1616) seine Dramen, die die Kluft zwischen den belesenen und in der Weltgeschichte bewanderten Gebildeten und der schaulustigen Menge, die der augenblickliche Eindruck mit sich fortreißt, mit staunenswerter Sicherheit überbrückten.

Shakespeare war der Sohn eines Grundbesitzers aus Stratford am Avon. In der Lateinschule seines Heimatstädtchens erhielt er etwa bis zum 14. Jahre einen wohl kaum über das Durchschnittsmaß hinausreichenden Unterricht. Wenn später seine Dramen ebensowohl genaue Bekanntschaft mit französischen und italienischen Quellen wie auch eine außerordentlich tiefe und gefestigte Weltanschauung, reiche Seelenkenntnis und juristische und staatswissenschaftliche Bildung beweisen, so hat er all das in seinem späteren, gewiß vielbeschäftigten Leben eben nur vermöge seiner genialen Anlage und Willenskraft erwerben können. Schon mit 18 Jahren vermählte er sich, nicht allzulange nachher muß er nach London gewandert sein, wo er bald in eine der vornehmsten Schauspielergesellschaften Aufnahme fand; seit 1594 erschienen einzelne seiner Dramen — freilich gegen seinen Willen — im Druck. Seine Tätigkeit als Schauspieler und Dichter brachte ihm neben vielen ehrenden Anerkennungen auch eine erfreuliche Wohlhabenheit ein, so daß er 1611 seine Stellung aufgeben und zu dauerndem Aufenthalt in seinen Geburtsort heimkehren konnte.

Außer zahlreichen Sonetten und zwei epischen Dichtungen im Renaissancegeschmacke („Venus und Adonis“, „Lucrezia“) hat uns Shakespeare 36 (oder 37?) Dramen (Tragödien, Historien, Komödien) hinterlassen. Seine T r a g ö d i e stellt nicht mehr wie das Trauerspiel des Aischylos und Sophokles das mitleidlose, allwaltende Schicksal dar, ihr eigentlicher Gegenstand ist die kraftvolle und leidenschaftliche Tat; durch seinen Charakter, durch seine eigenen Entschlüsse bestimmt der frei handelnde Mensch sein Los. In einer Welt des Hasses und Neides folgen R o m e o und J u l i a voll furchtloser Opferwilligkeit einzig der Stimme ihres Herzens.

---

[1]) Das Wort ist durch irrtümliche Umdeutung aus ministerium (= Gottesdienst) entstanden.

Der tiefsinnige Grübler Hamlet zerrüttet, von dem Geist seines ermordeten Vaters zur Rache aufgerufen, im Kampfe mit seiner Unentschlossenheit sein eigenes Wesen. Othello wird ein Opfer der eigenen Eifersucht, Macbeth des unersättlichen Ehrgeizes, König Lear verstößt in greisenhaftem Eigensinn seine treu ergebene Tochter und legt sein Schicksal in die Hände der undankbaren. Aus der langen Reihe der Dramen aus der mittelalterlichen Geschichte Englands, der Historien oder Königsdramen, ragt die Gestalt Richards III. auf, der mit grauenhafter Folgerichtigkeit im Bösen verharrt. Scharfgesehene, lebensvolle Gestalten erfüllen die Römerdramen Julius Cäsar und Antonius und Kleopatra, während deren drittes, Coriolanus, mit besonderer Liebe den selbstbewußten und adelsstolzen Helden in den Vordergrund rückt. — Wenngleich Shakespeare, sehr im Gegensatz zur antiken, französischen und klassisch-deutschen Tragödie in allen Dramen komische Szenen hart an die ernsten heranrückt, so hält er doch die Sprache seiner Helden durchaus frei von naturalistischen Effekten, läßt alle Leidenschaft breit ausströmen und bedient sich kühner Bilder und oft weither geholter Vergleiche.

Noch entschiedener als in den Tragödien sucht Shakespeare in den Komödien eine märchenhaft phantastische Ferne; in die recht niedrige Welt der Lustigen Weiber von Windsor griff er nur zu dem Zwecke, um den gewandtesten Aufschneider der Weltliteratur, den launigen Sir John Falstaff, der seinem Publikum aus den beiden Teilen der Historie von Heinrich IV. schon bestens bekannt war, nochmals auf die Bühne zu bringen. Die Zähmung der Widerspenstigen ist schon durch das Vorspiel als übermütiger Scherz gekennzeichnet: ein Lord läßt einen betrunkenen Kesselflicker in sein Schloß bringen, dort wird dieser als Herr bedient und ihm ein Theaterstück, die Bekehrung Katharinens durch Petrucchio, vorgeführt. Im Kaufmann von Venedig ist nur der rachsüchtige Jude, den Shakespeare dem Gelächter preisgeben wollte, realistisch charakterisiert, alle anderen Personen und Verwicklungen entstammen einer fabelhaften Märchenwelt, in der sich alles zum Guten lösen muß. Durch die Schönheiten idyllischer Szenen läßt uns das Wintermärchen den Mangel an Geschlossenheit des Aufbaues übersehen; im Sommernachtstraum treiben Elfen mit den Liebenden und den ungeschliffenen Rüpeln, die eine klassische Tragödie aufführen wollen, ihr lockeres Spiel; im Sturm endlich tritt der luftigste und zierlichste der Geister, Ariel, dem roh-sinnlichen Caliban entgegen, Prospero aber, ihr Beherrscher, zerbricht am Schlusse seinen Zauberstab und nimmt Abschied von dieser Welt der Wunder.

Spaniens volkstümlichster Dramatiker, Felix Lope de Vega (1562—1635), ist bei uns noch immer ziemlich unbekannt, obwohl schon Lessing im 69. Stück der „Dramaturgie" auf ihn hingewiesen und Grillparzer von ihm gerühmt hat, daß er an Naturwahrheit, künstlerischer Empfindung, Mannigfaltigkeit, Darstellungsgabe kaum seinesgleichen habe. Zeugnis seiner erstaunlichen Fruchtbarkeit geben mehr als 500 erhaltene Komödien, in denen zwischen Scherz und Ernst das Leben des Volkes, die Großtaten der neueren und älteren spanischen Helden und die Wunder des Glaubens dargestellt werden. Hinter Lope steht an Frische des Gefühles und Innigkeit des Naturempfindens Pedro Calderon de la Barca (1600—1681) zurück, übertrifft ihn aber in der Kunst wirksamer Steigerung. Der „Dorfrichter von Zalamea" verurteilt den Verführer seiner Tochter, einen spanischen Hauptmann, im Vertrauen auf die gerechte Einsicht des Königs zum Strang. In dem echt romantischen Schauspiel „Das Leben ein Traum" wird ein Prinz, von dem durch deutliche Vorzeichen verkündet ward, daß er seinem Lande ein grausamer Herrscher sein werde, auf Geheiß seines Vaters aus der Einöde, in der er aufwächst, in den Palast gebracht und zum Schein zum König erhoben, doch als er die Probe nicht besteht und unmenschlich tobt, im Schlafe wieder in die Wildnis verstoßen, so daß er diesen jähen Wechsel für ein Erwachen aus dem Traum zur Wirklichkeit halten muß und, sobald er die Herrschaft erlangt, auch zu weiser Entsagung und Beschränkung geläutert ist. Calderons

streng kirchliche Gesinnung spricht sich in der „Andacht zum Kreuz“ und dem „Großen Welttheater“ machtvoll und phantastisch aus.

Weit ärmer an äußerer Handlung sind die klassischen Tragödien (S. 92) der Franzosen Pierre Corneille (1606—1684) und Jean de Racine (1639—1699). Der erste schildert im „Cid“ die Seelenkämpfe Chimenes, deren Bräutigam Rodrigo ihren Vater im Zweikampf getötet hat, im „Horatius“ einen ähnlichen Streit zwischen Pflicht und Liebe, da Camillas Bräutigam einer der drei albanischen Curiatier ist, die mit Camillas Brüdern, den Horatiern, um die Freiheit Roms und der eigenen Heimatstadt kämpfen sollen. Racine stellt „Andromache“ vor die Wahl, ihrem Gatten Hektor Treue über das Grab zu halten und ihres Sohnes beraubt zu werden oder ihren Bedränger Pyrrhus zu heiraten, den Bezwinger Trojas, den Sohn Achills, der Hektor getötet hat. In der „Iphigenie (in Aulis)“ leidet Agamemnon an dem Entschlusse, das Leben seiner Tochter dem Gelingen seiner ehrgeizigen Unternehmungen zu opfern. „Phädra“ liebt ihren Stiefsohn Hippolyt, doch sieht sie sich von ihm verschmäht und weiht ihn durch ihre Verleumdungen dem Untergang. In der „Athalia“ endlich hat Racine einen biblischen Stoff behandelt, ohne darin nennenswerte Nachfolge zu finden.

Der Wert der französischen Tragödie ist von den Deutschen vor Lessing weit überschätzt, seitdem aber wiederholt allzu gering geachtet worden. Ein gerechtes Urteil war so lange unmöglich, als man sich einbildete, allgemeine, für alle Völker und Zeiten gültige Kunstgesetze auffinden zu können. Heute weiß man, daß es keine anderen Regeln gibt als die Folgerungen die sich aus der Eigenart der gewählten Mittel ergeben. Innerhalb jeder Gattung lassen sich bestimmte Typen unterscheiden, deren jeder eigentümliche Vorzüge und auch Schwächen besitzt. Darum können wir Shakespeare bewundern, ohne Racine zu verurteilen, wir sehen weder im „Lear“ noch in Goethes „Iphigenie“ oder im „Faust“, nicht in den „Räubern“ und nicht im „Wallenstein“, weder im „Zerbrochenen Krug“ noch in der „Ahnfrau“ oder in der „Maria Magdalena“ das unbedingte und vollkommene Muster eines Dramas, wie es sein soll; wir stellen nur auf Grund geschichtlicher Einsicht fest, daß bestimmte Merkmale mit großer Regelmäßigkeit andere Eigenheiten mit sich bringen.

Da das Drama bis in die jüngste Zeit herauf als vornehmste der dichterischen Gattungen gegolten hat, haben unsere Kritiker von Lessing bis zu Ludwig und Freytag über Stil und Technik des Dramas viel eifriger Beobachtungen gemacht und Erfahrungen gesammelt als bei der Erzählung oder in der Lyrik. Freilich sind ja auch die Mittel der dramatischen Darstellung einerseits beschränkter, andererseits wirkungsvoller als die der erzählenden oder der lyrischen Dichtung, so daß die technische Leistung des Dramatikers mehr in die Augen fällt. Während der Erzähler den Schauplatz der Begebenheiten beliebig oft ändern kann, während er Ereignisse, die Stunden in Anspruch genommen haben, in ein paar Zeilen schildern, dann wieder Seelenvorgänge und Entschlüsse, die das Werk weniger Minuten sind, seitenlang erörtern, belanglose Zeiträume überspringen, frühere Begebenheiten nachtragen und auch nach alter epischer Weise Zukünftiges andeutungsweise vorhersagen kann, ist der Dramatiker an den eben auf der Bühne dargestellten Ort und an die unaufhaltsam ablaufende Zeit gebunden.

Das antike Bühnengebäude, die skēnē, stellte meist eine Königsburg oder einen Tempel dar, vor dessen Eingang die Helden in Gegenwart des Chores sprachen und handelten; ein Wechsel des Schauplatzes störte also die Illusion empfindlich und wurde fast durchaus gemieden, zeitliche Unterbrechungen waren ebenso unmöglich. Trotzdem ist natürlich die Zeit eines Bühnenwerkes nicht die reale Zeit,

sondern ihr perspektivisches Bild; es wäre ganz kleinlich, zu verlangen, daß ein Bote von einem meilenweit entfernten Orte erst nach so und so viel Stunden zurückkehren dürfe. Daß die Franzosen die Einheit des Ortes und die Beschränkung auf die Zeit eines Tages sorgfältig wahrten, obgleich sie auf den Chor verzichtet hatten, war, wie Lessing unwiderleglich nachgewiesen hat, überflüssig und wertlos. Namentlich seit der Einführung des Vorhangs (nach 1760) ist ein Wechsel des Schauplatzes oder eine Pause zwischen zwei Teilen der Handlung an sich künstlerisch unbedenklich, wenn auch Dramen wie die Shakespeares oder Goethes „Götz" und „Faust" der Aufführung praktische Schwierigkeiten bereiten und durch allzu häufigen Wechsel der Szenenbilder verwirren können. Für die Pausen ergibt sich aus dem Umstand, daß dargestellte Vorgänge dem Zuschauer viel nachdrücklicher zum Bewußtsein kommen als bloß erzählte, die Regel, daß nur handlungsarme Zeiträume übersprungen werden dürfen. Die Ausführung eines auf offener Szene gefaßten Entschlusses darf ohneweiters „hinter die Szene verlegt werden" oder „in den Zwischenakt fallen", bedenklich aber wäre es, einen wichtigen Entschluß selbst zuerst zu überspringen und erst später durch Erzählung oder durch seine Wirkungen nachzutragen. Aus diesem Grunde und auch der Forderung der Naturwahrheit zuliebe haben Ibsen und andere neuere Dramatiker wiederum danach gestrebt, den zeitlichen Ablauf der Handlung tunlichst strenge zusammenzuschließen.

Wie viel der Dichter an äußeren und inneren Vorgängen überhaupt zu einer Theateraufführung zusammendrängen darf, hängt vielfach vom Herkommen ab. Ein Publikum, wie es in Goethes „Vorspiel auf dem Theater" der Direktor ironisch schildert, harrt höchstens drei Stunden lang geduldig aus, so daß vor ihm kein Drama Schillers ohne Striche gespielt werden kann, während die andächtige Wagner-Gemeinde in Bayreuth die doppelt so lange dauernde Aufführung des Weihefestspiels „Parsifal" hingebend und aufmerksam verfolgt und das athenische Volk an drei Tagen der dionysischen Feste je drei Tragödien von 1000 oder mehr Versen und ein Satyrspiel mit leidenschaftlicher Teilnahme aufnahm. Will uns der Dichter ins Innerste der Seele seiner Helden schauen lassen wie die Schöpfer der klassischen französischen Tragödien, Goethe in der „Iphigenie" oder im „Tasso" und Wagner im „Tristan", so wird er die äußere Handlung so einfach als möglich gestalten, die Zahl der auftretenden Personen beschränken und Episoden sorgfältig fernhalten. Im Gegensatz dazu sind die Verhältnisse und Lagen, denen Shakespeares „König Lear" den erschütterndsten Ausdruck leiht, einfach und durchsichtig und die listigen Anschläge sogar recht plump, so daß dieses Stück gerade durch die Fülle der Ereignisse wirken kann und so ziemlich die obere Grenze dessen bezeichnet, was von dem Zuschauer an einem Abend als Einheit aufgefaßt werden kann. Als Schiller den Verrat Wallensteins dem nachfühlenden Verständnis der Zuschauer dadurch näherbrachte, daß er in seinem Drama ein farbensattes und figurenreiches Bild der ungeheuren Macht dieses Feldherrn entrollte, sah er sich genötigt, sein Stück in zwei Abende zu zerlegen.

Da jeder dieser Teile und ebenso das Vorspiel einen eigenen Titel erhielt, ergab sich eine äußerliche Ähnlichkeit mit den antiken **Trilogien.** So bezeichnete man die drei selbständigen Stücke, die an einem Tage nacheinander aufgeführt wurden und meist demselben Sagenkreis

entstammten. Wenn sich auch in den Trilogien mancher Faden von den früheren Stücken zu den folgenden weiterspann, so hatte doch jedes dieser Dramen einen deutlichen Abschluß, während Schillers „Piccolomini" durchaus nur als Voraussetzung von „Wallensteins Tod" gewürdigt werden können. Größere Selbständigkeit haben die einzelnen Teile von Grillparzers „Goldenem Vlies" und Wagners „Walküre" und „Siegfried" sind schon an verschiedenen Orten als selbständige Stücke aufgeführt worden, obwohl auch die „Tetralogie", deren Glieder sie sind, eigentlich nur dadurch entstanden ist, daß Wagner die sagenhaften und die von ihm selbst ersonnenen Voraussetzungen einer Tragödie „Siegfrieds Tod", statt sie in Erzählungen einzuflechten, als Vorspiele voranstellte.

Ein Drama gliedert sich meist in drei bis fünf Akte; die Unterteilung der Akte in Auftritte dient eigentlich der Praxis der Bühne, da für den Schauspieler und den Regisseur das Kommen und Gehen der handelnden Personen besonders wichtig ist; nicht immer fallen die Auftritte, in übertragenem Sinne auch Szenen genannt, mit den kleinsten künstlerischen Einheiten zusammen. Manche Stücke, wie z. B. Schillers „Tell", gliedern die einzelnen Teile der Akte nach Szenen im eigentlichen Sinne, d. i. nach den Schauplätzen.

Im allgemeinen ist das Ausmaß des Stoffes, der sich leicht zur Einheit eines Theaterstückes zusammenfügen läßt, dasselbe wie bei der Novelle, die ja auch mit einem hörenden Publikum rechnet. Eine überraschende Wendung scheint im Drama wie in der Novelle zur vollen Wirkung unerläßlich: im Kampfe gegen die feindlichen Gewalten des Gegenspiels offenbart der Held die Kraft seines Wollens. Sobald wir in der Exposition mit den Personen des Stückes, mit ihren Absichten und ihrem gegenseitigen Verhältnis wenigstens so weit vertraut geworden sind, daß wir ihre wechselnden Schicksale mit Gefühlen der Teilnahme begleiten, beginnt — meist mit recht deutlichem Einsatz, dem erregenden Moment — der Kampf, sei es, daß ein Entschluß des Helden den Widerspruch seiner Umgebung herausfordert oder daß ein Anschlag der Gegenspieler seine Ruhe bedroht. Die Angegriffenen setzen sich zur Wehr, die Angreifer verdoppeln ihre Anstrengungen, bis die Steigerung einen Höhepunkt erreicht, dem unmittelbar die entscheidende Wendung folgt. In der Tragödie erhoffen wir auf dem Höhepunkte den Sieg des Helden, das „tragische Moment" ist der erste Ring an der Kette notwendiger Folgerungen, die zum Untergang des Helden führen; in Dramen mit gutem Ausgange, Schauspielen und Lustspielen, ist der Höhepunkt der Augenblick größter Gefahr, unheilvollster Verwirrung. Wie im ersten Teil die Handlung in mehreren Stufen anzusteigen pflegt, so kann auch die fallende Handlung deutlich gegliedert sein; da aber des Zuschauers angespannte Teilnahme jetzt jede Verzögerung, jede Einführung neuer Personen, jede Erzählung minder wichtiger Begebenheiten als störend empfindet, ist dieser Teil fast ausnahmslos kürzer, in Lustspielen oft auf nur wenige Minuten beschränkt. Im Trauerspiel ist es von besonderer Wirkung, wenn unmittelbar vor dem Ausgang, der „Katastrophe", im Moment der letzten Spannung noch ein kurzer und freilich trügerischer Hoffnungsschimmer aufleuchtet.

In seiner sehr lesenswerten „Technik des Dramas" hat Gustav Freytag (S. 269 fg.) die große Übereinstimmung im Aufbau der Dramen der Antike, Shakespeares und unserer Klassiker scharfsinnig nachgewiesen; aber schon er selbst und noch viel mehr die Menge seiner Nachfolger

haben nicht immer deutlich genug ausgesprochen, daß hier nicht Kunstgesetze gesucht, sondern nur einige Arten des dramatischen Aufbaues, deren Wirkung bereits ausreichend erprobt ist, geschildert werden. Auch sind die Unterschiede größer, die Möglichkeiten, das zugrunde liegende Muster abzuändern, viel zahlreicher, als Freytag zugibt. So zerfällt die Handlung von Goethes „Iphigenie" deutlich in zwei Teile: die Entsühnung des Orest und den Seelenkampf der Heldin zwischen Wahrheit und Lüge, in dem der Entschluß, dem König die volle Wahrheit zu gestehen, den Wendepunkt bildet. Als Höhepunkt der „Minna von Barnhelm" ist zweifellos der zehnte (und elfte) Auftritt des fünften Aufzuges anzusehen, in dem die von aufrichtigster Liebe und uneigennützigstem Wohlwollen beseelten Menschen einander am gründlichsten und erbittertsten verkennen. Der Begriff der „fallenden Handlung" bleibt auch deshalb umstritten, weil von einem Nachlassen der Spannung des Zuschauers in diesem Teile nicht gesprochen werden darf.

Den Inhalt des Dramas, die Stimmungen, Entschlüsse und Taten der handelnden Personen entnimmt der Zuschauer weniger aus den Gebärden und Bewegungen der Schauspieler als vielmehr aus dem dramatischen **Dialog**. In seiner reifsten Form ist dieser eine unbeabsichtigte Selbstdarstellung, eine unbewußte Spiegelung der Willensvorgänge. Nur naive und technisch sorglose Zeiten lassen absichtliche Mitteilungen, also epische Berichte, zu und verkünden durch den Mund eines Prologsprechers die Voraussetzungen des Stückes. Um nichts besser sind die einleitenden Reden zwischen den Helden mancher französischen Tragödie und ihren Vertrauten, die lediglich dem Zuschauer zuliebe geführt werden und Dinge erzählen, die dieser zwar erfahren soll, die aber den Personen auf der Bühne längst bekannt oder sogar völlig gleichgültig sind. So wie eine sorgfältige Technik immer die besonderen Anlässe zeigt, die zu einer solchen Unterredung führen, so läßt sie den **Monolog** auch nur an solchen Stellen des Dramas zu, wo die hohe Erregung des Helden diese Form des Ausdrucks wenigstens einigermaßen wahrscheinlich macht; neuere Dichter haben den Monolog fast gänzlich gemieden.

Dramatisches Leben können Erzählungen im Dialog dadurch gewinnen, daß der Sprechende mit seinem Bericht bestimmte Absichten verbindet oder daß der Hörende den Bericht nicht bloß vernimmt, sondern auch im Gemüt wertet. Der eigenartige, verfeinerte Reiz solcher Berichte führte zur Ausbildung der **analytischen** Tragödie, einer Form des Dramas, bei der die äußere Handlung zum größten Teil schon abgeschlossen ist, wenn das Spiel beginnt; nicht was geschehen wird, fesselt unsere Aufmerksamkeit, sondern was geschehen ist, ob und auf welche Weise es bekannt wird, welche Wirkung dies auf die Beteiligten ausübt. Das Geschehene wirkt als Unabänderliches noch viel furchtbarer als das drohende Unheil; dieses kann noch abgewendet werden, jenes ist ein unentrinnbares Verhängnis. Es ist darum kein Zufall, daß sich wie in des **Sophokles** „König Ödipus" auch in **Schillers** „Braut von Messina" und in **Grillparzers** „Ahnfrau" die analytische Anlage mit der nachhaltigen Betonung des **Schicksals**waltens verbindet; ebenso sind **Werners** „Vierundzwanzigster Februar" (S. 223) und die Dramen **Müllners** und **Houwalds** Entwicklungsstücke, in denen meist durch die unvermutete Rückkehr eines Mitwissers einzelner Geheimnisse der trügerische Frieden des Hauses gestört und der Stein ins Rollen gebracht wird. In neuerer Zeit hat mit unübertrefflicher Kunst **Ibsen** (S. 328 fg.) die Aufhellung der Vorgeschichte seiner Personen zum eigentlichen Mittelpunkte seiner Dramen gemacht.

Wenn auch das Walten des Schicksals in der Religion und Weltanschauung der alten Griechen eine weit größere Rolle spielte als bei uns, so bricht doch auch heute bei jeder **tragischen** (d. h. tragödienmäßigen) Darstellung die Grundstimmung

durch, daß das Schöne und Kraftvolle eben durch seine Vorzüge die Gefahr des Unterganges heraufbeschwöre. Diese Kraft kann sich in einer sittlich verfehlten Tat, einer moralischen Verschuldung äußern, doch ist nicht dies das Entscheidende für den Begriff des Tragischen, sondern immer nur der geheimnisvoll-notwendige Zusammenhang zwischen dem Streben des Helden, das ihm unsere Wertschätzung und Teilnahme gewinnt, und seinem leidvollen Untergange (vgl. auch S. 293 fg.). Freilich wird auch nur der gereifte, selbst vom Schicksal geprüfte Mensch die tiefwesentliche Wahrheit einer solchen Spiegelung des Weltlaufes im Gefühl erfassen und ergriffen bekennen: „Ja, so ist das Leben wirklich!"

Unter dem Untergange des Menschen muß nicht immer geradezu der Tod verstanden sein; aber allerdings bietet er die klarste und am meisten von Zweifeln freie Lösung. So ist der Schluß von Goethes „Tasso" immer noch umstritten; wer jedoch erwägt, daß den Helden seine Reizbarkeit und Unüberlegtheit für immer von der Stätte verbannt haben, wo er alle guten Kräfte seiner Seele zur höchsten Blüte hätte entwickeln können, wird das Stück, so sehr Goethe selbst bemüht war, die Herbheit des Schlusses zu mildern, für eine Tragödie erklären müssen. — Nicht tragisch ist das Verderben, das einen Verbrecher wie Wurm in Schillers „Kabale und Liebe" strafend ereilt, nicht tragisch auch der Untergang des Tyrannen Geßler, weil wir nicht das Bewußtsein haben, diese Männer hätten in anderer Lage Großes wirken und der Menschheit nützen können. Schon Lessing wollte als tragische Helden nur mittlere Charaktere gelten lassen, denen wir uns seelenverwandt fühlen, so daß wir, indem wir sie bemitleiden, zugleich auch für uns fürchten; weder vollkommene Heilige und Märtyrer noch vollkommene Bösewichte können solche Gefühle bewirken. Doch war es ein Irrtum, wenn man weiter schloß, der Held m ü s s e eine moralische Schuld auf sich laden und so seinen Untergang selbst heraufbeschwören. Die poetische Gerechtigkeit ist nicht die der Justiz. Götz und Egmont haben wohl menschliche Fehler an sich, doch ist ihr Untergang keine Folge und keine Strafe dieser Unbesonnenheiten und Verstöße. Dasselbe gilt von Lessings Emilia Galotti. Und welche Schuld haben Romeo und Julia? In je größerem Mißverhältnis vielmehr Schuld und Sühne stehen, desto schärfer die Tragik, desto niederdrückender allerdings auch die Wirkung eines solchen Stückes. Naturalistische Strömungen haben solche Schlüsse bevorzugt (G o e t h e s „Götz", H a u p t m a n n s „Weber"), während das klassische Drama dem peinigenden Eindruck des Unterganges reichlich erhebende Momente beigesellt: der Held fügt sich gefaßt in sein schweres Schicksal (Schillers „Maria Stuart"), erkennt es als eine Notwendigkeit des Weltlaufs (Hebbels Kandaules in „Gyges und sein Ring"), eine bessere Zukunft bricht an, die dankbare Nachwelt verklärt den Helden, der sich für sie geopfert (Goethes „Egmont").

Tragische Zusammenhänge können sich natürlich auch in der Wirklichkeit und ebenso in allen anderen Künsten zeigen. Namentlich können Erzählungen das Tragische eindrucksvoll und ergreifend gestalten. Während aber die Erzählung fast das ganze Gebiet künstlerischer Stoffe gleichmäßig beherrscht, ist das ernste Drama, das eines starken und deutlichen Abschlusses bedarf, vor allem darauf angewiesen, tragische Stoffe vorzuführen, ja es übt mit seiner eindringlichen Vergegenwärtigung des Dargestellten auf den Durchschnitt der Zuschauer meist tiefere Wirkungen aus als selbst so meisterhafte Erzählungen wie K l e i s t s „Kohlhaas" oder K e l l e r s „Romeo und Julia auf dem Dorfe".

Ernste Dramen, die den Konflikt schließlich zu einem guten Ende führen, nennt man **Schauspiele.** Wenn Schiller den „Don Carlos" als **dramatisches Gedicht** bezeichnete, so wollte er damit wohl auf die damals im Drama noch ziemlich seltene Versform hinweisen. „Wallenstein" aber heißt wegen seiner Dreiteiligkeit so. Zuweilen freilich entspringt diese Bezeichnung dem Gefühl des

Verfassers, daß sein Werk kein richtiges Drama, sondern ein „Buchdrama" ist. Das **Lustspiel** (oder die Komödie) gelangt unter Entfaltung komischer Wirkungen zu einem guten Ende; in ihm handelt es sich gewöhnlich überhaupt nicht um unversöhnliche Gegensätze oder es werden Unvollkommenheiten dieses Lebens unter geduldiger Nachsicht oder mit satirischem Spott aufgewiesen. Edle und grundgütige Menschen wie Sachs, Pogner und Walther Stolzing in Richard Wagners „Meistersingern" können jederzeit leicht einig werden, ebenso Freytags Oberst Berg mit Oldendorf und Bolz; in Kleists „Zerbrochenem Krug" und Hauptmanns „Biberpelz" bestehen die Gegensätze weiter, aber sie dürfen nicht als unerträglich gefühlt werden. Die Heuchelei des Molièreschen „Tartuffe" ist eine zu schwere Gefahr, als daß die befreiende Wirkung echter Komik voll erreicht werden könnte.

Der Athener Aristophanes (um 400 v. Chr.) geißelte in seinen Komödien „Die Wolken", „Die Vögel", „Lysistrata", „Die Frösche" u. a. die politischen und sonstigen Verkehrtheiten seiner Landsleute mit scharfem, kühnem und ernstem Spott. Die jüngere attische Komödie, als deren Hauptvertreter Menander gerühmt wird, entwickelte komische Typen wie den geizigen Hausvater, verschwenderische Söhne und listige Sklaven als deren Helfer in Liebeshändeln, Schmarotzer und Prahler. Mit reicher, echt volkstümlicher Sprachkunst hat in Rom Plautus (um 200 v. Chr.) Werke dieser Art nachgeschaffen, die ihrerseits wieder dem „Geizigen" Molières oder dem „Schatz" Lessings das Vorbild abgaben. Sein „Prahlerischer Soldat" ist der literarische Ahnherr der Falstaff, Horribilicribrifax (S. 84) und anderer Maulhelden. Den drolligsten Verwechslungen sind (wie in Shakespeares „Komödie der Irrungen") seine „Menächmen" (Zwillingsbrüder) ausgesetzt. Feinere Wirkungen als Plautus erstrebte der gebildete afrikanische Sklave Terentius (um 165 v. Chr.). In der neueren Zeit ist neben Shakespeare der Franzose Poquelin (1622—1673), der sich als Schauspieler Molière nannte, der bahnbrechende Vertreter der Gattung („Der Geizige", „Tartuffe", „Der eingebildete Kranke"). Bei den Italienern entwickelte sich das Stegreifspiel mit den feststehenden Typen des Arlecchino, des Pantalone und Truffaldino, wie wir sie in des Venezianers Gozzi „Turandot", auch in Schillers ernsterer Bearbeitung zum Teil noch wiedererkennen; doch verpflanzte noch im Laufe des 18. Jahrhunderts Goldoni, der, ebenfalls aus Venedig stammend, sich lange in Paris aufhielt, die gemessenere Komödie der Franzosen auf italienischen Boden. Mit größerer Selbständigkeit hatte schon vor der Zeit Gottscheds der Däne Holberg Molière nachgeeifert („Der Kannegießer", „Bramarbas", „Jean de France"). — Auf den deutschen Bühnen sind im neunzehnten Jahrhundert die wirksamen und unterhaltenden, aber oberflächlichen Lustspiele des französischen Vielschreibers Scribe („Das Glas Wasser") und seiner Mitarbeiter, die Stücke von Benedix und die platten Schwänke von Blumenthal unermüdlich gespielt worden, während Aufführungen von Lessings „Minna", Kleists „Zerbrochenem Krug" und Grillparzers „Weh dem, der lügt!" zu den seltenen Ausnahmen gehörten. Freytags „Journalisten" (S. 270), Bauernfelds Konversationsstücke (S. 268) und Anzengrubers Bauernkomödien (S. 315) haben sich mit erfreulicherem Erfolge behauptet. Raimunds phantastische Märchendichtung (S. 251 fg.) und Nestroys Lokalposse (S. 252 fg.) blieben im ganzen auf den heimatlichen Boden Wiens beschränkt.

Aus bewußter Nachahmung der Antike, aus dem Bestreben, die Einheit von Wort- und Tonkunst, die in der griechischen Tragödie geherrscht hat, zu erneuen, entstand das musikalische Drama, auch **Oper** (= Musikwerk) genannt. Ihrem

ganzen Wesen nach widerstrebt die Tonkunst allem platten Naturalismus, verinnerlicht und verklärt die Stimmungen und macht das Wunderbare glaubhaft; freilich ist die natürliche Folge ihrer Mitwirkung auch vielfach ein Überwiegen der lyrischen über die eigentlich dramatischen Teile. Da sich ferner in dem Wettstreit zwischen Wort und Ton die Musik regelmäßig als die überlegene Rivalin erweist und die Aufmerksamkeit vom Text ablenkt, sind die einfachsten Stoffe und schmucklosesten „Libretti" für die Oper die geeignetsten. Handlungs- und ideenreiche Dramen widerstreben von vornherein der Vertonung, und wenn sich der Komponist ihrer bedient, zeigt sich deutlich, daß die beiden Künste, die er verschwistern will, einander gegenseitig schädigen. Dieser Gefahr ist selbst Richard Wagner, der gewaltigste dramatische Komponist, trotz seines meist sehr sicheren Gefühls für Bühnenwirkungen nicht immer entgangen.

Die ersten Opern, meist mythologischen Inhalts, entstanden in der Spätzeit des Humanismus in Oberitalien. Als erste deutsche Oper wurde 1627 Rinuccinis „Dafne" in der Verdeutschung von Opitz aufgeführt (S. 85). Während die Florentiner den Stil des Rezitativs (des Sprechgesangs mit spärlicher Begleitung durch einzelne Akkorde) ausbildeten, siegte in den Opern Monteverdes, der 1643 zu Venedig starb, die schwungvolle Melodie der Arien, bei dem Neapolitaner Scarlatti machte sich der Ziergesang mit seinen Läufen und Koloraturen schon übermäßig breit. Ein Gegengewicht gegen übertriebene Künstelei bildete die leichte und gefällige Musik der von Pergolese geschaffenen komischen Oper (opera buffa).

In Frankreich, wo italienische Truppen die Oper eingeführt hatten, bildeten Lully und Rameau (1683—1764) den musikalischen Ausdruck weiter. In Deutschland erhielten wohlhabende Hamburger Bürger 1678—1738 eine Oper, Leopold I. machte Wien zu einer Hauptstätte dieser Kunstübung, die ganz im Banne des Auslandes stand, hier lebte Metastasio, der Verfasser unzähliger Operntexte, und erst die Aufführungen von Glucks „Orpheus" (1762) und „Alceste" (1767) ließen hier die Einfachheit und dramatische Wahrheit über die Schnörkel und Süßlichkeiten des italienischen Ziergesanges siegen, wie es auch in Paris anläßlich der Aufführung seiner „Iphigenie in Aulis" 1774 zu heftigen Kämpfen zwischen den Anhängern des alten Operngesanges und den Freunden der Gluckschen Reformen kam. Aus der Tradition der italienischen komischen Oper heraus schuf, alle Vorgänger weit übertreffend, Wolfgang Amadeus Mozart (geb. 1756 in Salzburg, gest. 1791 in Wien) seine „Hochzeit des Figaro" (1785), ließ dann im „Don Giovanni" (1787) die Schauer rächender Vergeltung über den lebensfrohen Herzenbezwinger hereinbrechen und sang in der „Zauberflöte" (1791) das hohe Lied veredelter Menschlichkeit. Noch ernster und ergreifender ist die Handlung des Beethovenschen „Fidelio" (1805): in Verkleidung rettet Leonore ihren Gatten Florestan aus ungerechter Kerkerhaft. Webers „Freischütz" (1820) und Marschners „Hans Heiling" (1833) sind volkstümliche Heimatkunst im Sinne der jüngeren Romantik, schlicht und innig sind die Spielopern Lortzings („Zar und Zimmermann" u. a.). Die Bühne aber beherrschten die melodienreichen Werke Rossinis („Der Barbier von Sevilla", „Wilhelm Tell") sowie die pomphaften „großen Opern" Aubers („Die Stumme von Portici") und Meyerbeers („Robert der Teufel", „Die Hugenotten", „Der Prophet", „Die Afrikanerin"). Unter Zurückdrängung alles äußeren Schmuckes ein wahres Musikdrama zu schaffen, unternahm erst Richard Wagner (S. 278 fg.). Aus seiner Schule stammen die prächtigen komischen Opern „Der Barbier von Bagdad" (1858) von P. Cornelius und „Der Widerspenstigen Zähmung" (1874) von Hermann Goetz. Ähnliches wie Wagner erstrebte auch, nach Anfängen in der Manier Rossinis („Ernani", „Rigoletto", „Il Trovatore", „La Traviata"), der Italiener Verdi (in „Aïda", „Othello", „Falstaff"). Selbst so populäre

Werke wie des Tschechen Smetana „Verkaufte Braut" und Offenbachs mit Recht berühmte Oper „Hoffmanns Erzählungen" (S. 226) stehen bis zu einem gewissen Grade unter dem Einfluß der Wagnerschen Reform. Durch die realistische Behandlung von Stoffen aus dem wirklichen Leben wirkten Bizets „Carmen", Mascagnis „Cavalleria rusticana" Leoncavallos „Pagliacci", Puccinis „Bohême" bahnbrechend, während Humperdincks Märchenspiel „Hänsel und Gretel" (S. 336) dieselbe Wendung bezeichnete, die sich gleichzeitig im gesprochenen Drama vollzog: der konsequente Naturalismus hatte sich eben als unpoetisch erwiesen. Dem Gebiet der widernatürlich verzerrten modernen Romantik gehören die „Salomé" und die „Elektra" von Richard Strauß an (S. 331, 348), während der glänzende „Rosenkavalier" (S. 348) der heiteren Muse huldigt.

Die Bezeichnung „Singespiel" für Oper wurde im 18. Jhd. auf Lustspiele und Possen mit eingelegten Liedern eingeschränkt, also darauf, was wir **Operette** nennen. Ihre Begründung durch Coffeys „The Devil to pay" ist der einzige nennenswerte Anteil Englands an der Geschichte der Musik. Unter dem Titel „Der Teufel ist los!" kam die genannte Musikposse über Hamburg nach Leipzig (1752) und vergeblich stemmte sich Gottsched gegen diesen neuen Einbruch der Oper in Deutschland. Durch die Bearbeitung des Coffeyschen Werkes von Weiße mit neuer Musik von Adam Hiller (1766) wurde die Operette durch ein Jahrzehnt die Beherrscherin des deutschen Spielplans (Goethe s. S. 138, 141). Besonderen Beifalls erfreuten sich „Lottchen am Hofe", „Die Liebe auf dem Lande" und „Der Dorfbalbier" von Weiße und Hiller. — Zum zweitenmal trat die Operette von Paris aus ihren Siegeszug an mit Offenbachs „Orpheus in der Unterwelt" (1858). Statt der früheren harmlosen Heiterkeit waren jetzt kecke Parodie und pikanter Witz ihre Reizmittel. Offenbach und Lecocq („Mamsell Angot", „Giroflé-Girofla") fanden besonders im lustigen Wien Anklang und Nachfolge. Johann Strauß, dessen „Fledermaus" (1874) sich übrigens zum Range einer komischen Oper erhebt, Millöcker, Suppé, Zeller u. a. suchten allerdings die Belustigung weniger in der Parodie als in grotesker Komik, in Wortwitzen und in der Einlage von Tänzen. Die letzte Entwicklung der Wiener Operette steht im Zeichen traurigsten Verfalls.

Namenverzeichnis.

(Die Hauptstellen sind fett gedruckt.)

T.

U.



